جان جاك لوسيركل

فرانكنشتاين

الاسطورة والفلسفة

تعريب

أسامة الحاج





فرانكنشتاين

الأسطورة والفلسفة

الطبعة الأولى
1418هـ ـ 1998م



المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع

بيروت ـ الحمراء ـ شارع اميل اده ـ بناية سلام ـ ص.ب: 113/6311 لبنان
هاتف: 791123/4 ، 802428(01) - 220924(03) - فاكس: 603654(01)
المصيطبة ـ شارع بارودي ـ بناية طاهر ـ هاتف: 311310 - 301030(01)

جان جاك لوسيركل

فرانكنشتاين

الاسطورة والفلسفة

تعريب
أسامة الحاج

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع

هذا الكتاب ترجمة

PHILOSOPHIES

FRANKENSTEIN : MYTHE ET PHILOSOPHIE

PAR JEAN-JACQUES LECERCLE

أسطورة فرانكنشتاين

مدخل

إذا طُرح علينا بغتةً السؤال التالي: «من هو فرانكنشتاين؟»، نجيب على الفور بأننا نعرف، بالتأكيد، ونصف الصورة الذهنية التي لدينا: مسخ متثاقل الخطى، كلامه نادر وغير واضح (يطلق غمغمات بدلاً من ألفاظ واضحة)، جبينه مفرط في الاتساع، مع كريّات تخرج من عنقه. باختصار، ننقل الصورة التي فرضتها على ذهننا قصنص مصوَّرة وكاريكاتورات لا حصر لها: صورة بوريس كارلوف مجسِّداً المسخ في فيلم جايمس وايل، **فرانكنشتاين**[1]، الذي يعود تاريخه لعام 1931.

هذا الوضع هو في الحقيقة مثير جداً للفضول. فإزاء السؤال، نشعر بأنه يُفترض فينا أن نعرف ـ بالضبط كما حين يُطرح علينا سؤال يتعلق بلغتنا، «ما معنى هذه الكلمة؟»، أو «هل يمكن أن نقول هذا؟». وكما تكون الحال في الغالب

(1) عندما تكون كلمة **فرانكنشتاين** بحرف أسود، يكون المقصود الحكاية، أو أيّاً من الافلام التي تتناول أسطورة فرانكنشتاين (م).

بخصوص مسائل اللغة، يظهر أن معرفتنا ليست معرفة (حقيقية): في الفيلم، كما في الحكاية المأخوذ منها، ليس فرانكنشتاين اسم المسخ، بل اسم خالقه، ڤيكتور فرانكنشتاين؛ أما المسخ فلا يطلق عليه اسمٌ أبداً: هو المستبعد من سلسلة الكائنات، كيف يمكن أن يطلق عليه اسم، أي يُعطى هويةً، مكانةً في شبكةٍ للعلاقات الاجتماعية والعائلية؟

لكن في الواقع، كنا نعرف كل ذلك، بيد أننا لم نكن نريد أن نعرفه. أعرف تماماً أن فرانكنشتاين ليس اسم المسخ، لكن مع ذلك. . . بفعل إنكارٍ فرويدي (تعرض هذه الصيغة بنيته) نشير ببساطة إلى كبت للأصل: حين نتحدث عن فرانكنشتاين، نتذكر الفيلم وليس الحكاية. هل كنتم تعلمون مثلاً أنه بدلاً من أن يكون المسخ في الحكاية وحشاً شبه أخرس، فهو يتكلم، ويتكلم ملياً، وبفصاحة، بحيث يقنع خالقه والقارئ بطيبته الأساسية؟ وهل كنتم تعلمون أن المسخ، في الحكاية، يغتذي بالنباتات ويعتز بذلك؟ إذا كنا نسينا ذلك، فلأننا لم نعد نرى غير غول الفيلم، قاتل الأطفال، الوحش الشرير الذي ينبغي القضاء عليه طقوسياً في حريق المطحنة (الذي لا يوجد إلا في خيال السينمائي).

ينبغي النظر إلى هذه المعرفة المُنْكَرة كعلامة (مرض): لن أفاجئ أحداً بالإعلان عن أنها تشير بصدد **فرانكنشتاين** إلى أسطورة (أو شخص خرافي). وتتلخص المسألة بمعرفة ما

تعنيه بالضبط هذه الكلمة. سوف يتم البدء بذكر بضع علامات أخرى دالة على الشخص الخرافي. أولاً، ليس الأصل النصي فقط هو ما يجري نسيانه، بل المؤلف والعصر أيضاً: إذا كان كل واحد يعرف فرانكنشتاين، فالقليلون يعرفون من هي ماري شيلي، وأن الحكاية كُتبت عام 1816. ثانياً، وكما في حالة دراكولا (من كان إذاً برام ستوكر؟) وشارلوك هولمز (الذي شعر مؤلِّفه منكود الحظ بنفسه مضطراً لقتله، واضطر لإعادته إلى الحياة تحت ضغط الجمهور)، لقد كسف المخلوق الخالق: مرتين في حالتنا، لأنه إذا كان المسخ قد كسف فيكتور الذي صنعه، فهو يكسف أيضاً، في انعكاسٍ سلبيٍّ* en abyme، الكاتب الذي تصوره. أخيراً، لم تتكاثر النسخ وحسب، كما الحال بالنسبة لحكاية شعبية، بل وظفت أيضاً كل الوسائط الممكن تصورها. باتت القصة شعبية بواسطة نسخة مسرحية (ظهرت ثلاث نسخ لعام 1823 وحده) والفيلم الهوليودي يقوم هو أيضاً على اقتباس مسرحي عام 1927 (Frankenstein: An adventure in the macabre) لـبـيـغـي ويبلينغ). تعود النسخة السينمائية الأولى لعام 1910، وقد

(*) في الرواية، يقوم البطل بشيء ما، ويقوم شخص آخر بشيء مشابه، لكن من وجهة نظر أخرى للمؤلف. الشيء الثاني يشكل انعكاساً سلبياً للشيء الأول (تأثير مرآة، نقد غير مباشر). وهكذا سوف نعرِّب كلمة abyme بـ انعكاس سلبي مع إضافة الكلمة الفرنسية أحياناً (المعرب).

ظهرت للفيلم الكبير، الذي أبصر النور عام 1931، تتماثُ لا تُحصى في ستوديوهات أونيفرسال (أشهرها **عروس فرانكنشتاين** 1935، لجايمس وايل ذاته)، ويدين المنتج الانكليزي هامر وستوديوهات إيلينغ بالنجاح في الخمسينات، إلى حد بعيد، لسلسلة جديدة عن فرانكنشتاين (1957: **The Curse of Frankenstein** لتيرينس فيشر). روايات، رسوم متحركة، قصص مصورة، برامج إذاعية: يجب التخلي عن فهرسة كل النُّسَخ.

إننا إذاً، حقاً، إزاء أسطورة: قصة متجددة باستمرار، بات بعض أبطالها (المسخ، العالِم الشرير، الخطيبة الناعمة) وبعض مشاهدها (جريمة قتل الولد) عناصر حتمية؛ قصة لا أصل لها ولا نص كامل، يمكن نقلها من إيطاليا إلى اليابان، وهو ما أظهره بوضوح فيلم وايل؛ قصة من دون قصة أخيراً، متحررة من أي انغراس في ظرف تاريخي (والفيلم ذاته يجمع من دون قلق القديم العائد إلى القرون الوسطى مع العصري المتَّسم بطابع العلم).

ربما هنالك تفسير بسيط لهذا الواقع: **فرانكنشتاين** شخص خرافي كبير حديث، يضرب على وتر في عمق أعماق طبيعتنا البشرية، سرعان ما بات خارج الزمن وتخلص من الحوادث التاريخية المحتملة المرتبطة بولادته، تماماً مثلما يحاول فيكتور فرانكنشتاين أن يتخلص من مخلوقه بعد خلقه مباشرة. لكن كما يعرف الجميع، يعود المخلوق، ويضطهد

خالقه. لا يترك الظرف التاريخي نفسه يُنتسى، وأنا لا أؤمن شخصياً بتفسيري غير الزمني؛ لأنه لا يفلت في صياغته بالذات من مفارقة: الأسطورة غير مقيدة بزمن، لكنها حديثة. خلافاً لمعظم أساطيرنا، ليس أصلها شعبياً. فمع فرانكنشتاين، لدينا مؤلِّف، وتاريخ، وحتى مكان، لأننا نعرف الظروف الدقيقة لتصوُّره. وربما يكون هذا الوضع مصدراً للافتتان بالنسبة لعالِم الميثولوجيا الذي يستطيع هذه المرة أن يسيطر كلياً على موضوعه، ويتابع نموه: بيد أنه يحكم عليه بأن يصبح مؤرِّخاً.

المهمة التي تنتظرني هي إذاً مزدوجة. عليَّ العودة إلى الأصل، أي إلى الحكاية، وأن أبيّن الوشائج التي تشدها إلى الظرف: هنالك في **فرانكنشتاين** فلسفة وتاريخ ـ ولأجل ذلك بالذات هنالك أسطورة. ولأن هذه الأسطورة تهمني، سيكون عليَّ أن أُبرز الجانب التاريخي حتى النهاية («أبرزوا دائماً الجانب التاريخي!»، ذلك هو شعار الناقد الماركسي الاميركي فريدريك جيمسن؛ وأنا أتبناه)، وأن أنظر إلى أفلام هوليود على أنها نتاجات ظرف آخر.

يشكل هذا معضلة، ويحدد لي مهمة ثانية. لا ينبغي أن أشرح فقط ظهور الاسطورة، وسطوتها على ميدان الخيال الجماعي، **قوتها** الاسطورية، بل كذلك قدرتها على التكيف والبقاء: لماذا يجري تكييف الاسطورة ذاتها مع ظروف مختلفة (لكن هل نحن إزاء الأسطورة **ذاتها**؟). إنها مشكلة

قديمة بالنسبة للماركسيين، مشكلة السحر الخالد للفن الاغريقي، كما كان يقول ماركس: لماذا تظهر أسطورة من دون أن تكون خِلْفَةً une survivance، كما يقال عن العناصر المحفوظة من نمط إنتاج زائل؟

إن إرادة العودة إلى الينابيع لديَّ ليست آرخنةً historisante[1]، إنها ورعة أيضاً. بما أني اعتقدت دائماً أن الحكاية نص عجيب، بتعقيد كتابته، وبغنى إحالاته الفلسفية والأدبية، وبخصب خياله، أعترف بأني أحس ببعض التضايق لدى قراءة الأحكام السريعة لنقاد كثيرين لا يرون فيها إلا مقدمات ساذجة للعمل العظيم الهوليودي. وهاكم واحداً من تلك الأحكام سوف أكتم اسم صاحبه رحمةً به: «نحن إزاء مغامرةٍ عبقرية، (إذا نظرنا إليها) على مستوى الحكاية الخيالية. لقد فهمت من دون أن ترى شيئاً. حزرت من دون أن تفهم. ماري شيلي ليست ماري شيلي إلا اضطراراً». ومع أني مقتنع بأن كل معنى لا يتوقف بالضرورة على نوايا المعنى لدى المتكلم، فسوف أؤكد، بحزم بقدر ما من قبيل تحصيل الحاصل، أن ماري شيلي كانت ماري، وأنها كانت تعرف ما تفعله: أنها رأت، أنها فهمت، أنها بَنَتْ. إن اللاإرادي في الأمر، وربما عبقرية المؤلف أيضاً، إنما يرتبط ـ كما سوف أحاول تبيانه ـ ببريق بيئته العائلية، بغنى ظرف فلسفي

(1) أي أنها لا تنظر إلى ظاهرةٍ ما ضمن منظور تاريخي (م).

وتاريخي، أكثر مما بمجَازفة. ليس ثمة ما هو ناتج صدفة في أسطورة، لأن لها بالضبط تاريخاً.

النص وتاريخه

هنالك نسختان عن **فرانكشتاين**: الطبعة الأولى، المنشورة عام 1818، والثالثة، التي راجعتها ماري شيلي، ونُشِرت في عام 1831 (هي التي تتقيد بها معظم الطبعات ـ والترجمات ـ المعاصرة[1]). وتسبق الطبعةَ الأولى مقدمةٌ لشيلي، أما الثالثة فيسبقها مدخل لماري شيلي: الإثنان يرويان لنا ظروف الكتابة. وبخصوص نص يتحدث عن أسطورة، غير مرتبطة بزمن، يفصح **فرانكنشتاين** بصورة مُبينة عن بداياته.

القصة معروفة جيداً. في عام 1816، يمضي الزوجان شيلي الصيف ـ وكان صيفاً غزير المطر ـ على ضفتي بحيرة ليمان، بصحبة بايرون، وطبيبه وعشيره پوليدوري، وكلير كليرمون، التي تمُتُّ بقرابة وثيقة إلى ماري شيلي وعشيقة بايرون. عند حلول المساء، وفيما الجميع قرب النار، يقرأون لتمضية الوقت أو يروون قصصاً عن أشباح كانت أخبارها تشيع بكثرة آنذاك في ألمانيا. وقد اقترح بايرون مباراة لم يخرج منها سوى

(1) كل الاحالات في النص هي إلى ترجمة ج. دانجيه G. d'Hangest، في طبعة غارنييه ـ فلاماريون. وأرقام الصفحات إنما تحيل إلى هذه الطبعة بالذات. وقد جرت الاستشهادات بترخيص من منشورات فلاماريون.

فرانكنشتاين، حيث أن الشاعرين سرعان ما ضجرا، كما تقول لنا ماري شيلي، من إسفافات النثر (بقي في الواقع من بايرون مقطع من قصة مصاص دماء، نُشر عام 1819 في **مازيبا**، وقد انكب عليه مجدداً بوليدوري وأضاف إليه، وهو منشور حالياً بعنوان: **The Vampyre : a tale**).

لكن المقدمة والمدخل لا يقتصران على استرجاع تلك الظروف الجائزة. إن لهما أيضاً مهمةً تتمثل في الدفاع عن الحكاية في وجه اتهامها بالإثارة السهلة أو الطائشة، عبر ربطها بتراث. وهذا التراث ثلاثي. إنه أولاً تراث الأدب الكبير (يذكر شيلي **الالياذة، والعاصفة، وحلم ليلة صيف والفردوس المفقود** لميلتون): إنه تكتيك مشهور، يتمثل في حماية العمل الجديد عن طريق اختراع تراث مجيد لأجله. وهو ثانياً تراث أدب الغموض والرعب الذي يخاطب، كما تقول ماري شيلي، «المخاوف الغامضة التي تتسلط على طبيعتنا» (ص 342) في المنطقة الغسقية التي يمتزج فيها الكابوس بالخيال الأشد جموحاً (ما يسمونه بالانكليزية **fancy** بالتعارض مع كلمة «خيال imagination» والذي كان كولريدج يضع نظريته) وبالرعب الديني - إن استشهاد شيلي **بالفردوس المفقود** ليس صدفة، كما سنرى لاحقاً. أما التراث الثالث المستحضر فيدخل في تناقض مع الثاني. ففي المقدمة كما في المدخل جرى في الواقع استخدام تعبير «مذهب فلسفي»: يحذرنا شيلي من أنه لا ينبغي التفكير في استنباط حجج من الحكاية

ضد مذهب فلسفي ما (وهو ما يشبه كثيراً نكراناً)؛ تنسب ماري شيلر مصدر فكرتها إلى نقاش لـ «مذاهب فلسفية متنوعة»، بين شيلي وبايرون تمس بوجه خاص «طبيعة المبدأ الحيوي». يظهر إذاً أن أصل فرانكنشتاين الأخير هو نقاش فلسفي. وتروي لنا ماري شيلي حتى حُجَّتَها، وهي تجربة معزوّة إلى إيراسموس داروين، جد شارل، وكان طبيباً، وشاعراً وفيلسوفاً عقلانياً، واحداً من أولئك الممثلين الانكليز لفلسفة الأنوار كان يقال إنه نجح في إحياء شذرة من المادة الفاقدة للحياة المحتفظ بها في مِخْبار[1] (نحن في عصر الكلفانية galvanisme[2]، حيث يعتقد الناس بامكانية إحياء نسيج ميت عن طريق إخضاعه لصدمات كهربائية). إن اسم الدكتور داروين يظهر أيضاً في مقدمة شيلي، منذ السطر الأول: «لقد عبر الدكتور داروين وبعض المؤلفين الألمان لمؤلفات في الفيزيولوجيا عن الرأي القائل بأن الواقعة التي تقوم عليها هذه القصة الخيالية ليست مستحيلة» (ص 333، ترجمة معدّلة قليلاً). وهذه الجملة تجسد تماماً التناقض بين تراثين الذي أشير إليه أعلاه: هي تنطوي على نفي مزدوج («ليست ... مستحيلة»)، علامة تردد، التباس، لا بل نكران. إنها تذكّر بأن الحكاية قصة خيّالية (تنعش حالات

(1) إناء للاختبارات (م).

(2) أثر التيار الكهربائي في الأجسام (م).

الهلع تلك التي تشكل جوهر طبيعتنا)، لكنها تضع هذه الأخيرة تحت السلطة المزدوجة للواقعة (ليس ترتيب الكلمات «واقعة. . . قصة خيالية» بريئاً) والعلم ـ إن داروين **دكتور**، ويعزز رأيَه رأيُ الأطباء الألمان.

تشير مقدمة شيلي، مثل مدخل ماري، إذاً، إلى حقلين متعارضين: حقل **عام**، هو حقل الفلسفة والعلم، لكن أيضاً حقل التراث الأدبي العظيم؛ وحقل **خاص**، هو حقل انفعالاتنا وحالاتِ هلعنا، وربما حقل رغباتنا السرية، الذي سوف توقظه تلك القصة الخيالية. لكن هذه القصة الخيالية الخاصة تقوم أيضاً على وقائع عامة: إن هذا التوتر الذي يبعث الحياة في النص هو ما يعطيه قوة الاسطورة، كما سنرى.

يتلاقى الحقلان على صعيد العائلة. ثمة في الواقع ميزة خاصة بمدخل عام 1831، وهي أن الكاتبة تتحدث فيه عن نفسها. طبعاً، يقول شيلي، في مقدمة عام 1818، «أنا»، باسم امرأته: لا يفعلُ بذلك إلا إضافةَ راوٍ ـ أي كائن وهمي ـ إضافي إلى نص بات له رواة كثيرون. أما ماري فهي أكثر دقة، وهذا أمر طبيعي جداً: تروي لنا قصة عائلتها وذكريات طفولتها. «ليس ثمة ما يدهش في كوني، أنا ابنة شخصيتين مجيدتين في عالم الأدب، فكرت في الكتابة منذ نعومة أظفاري» (ص 339). إن أبويْ ماري شيلي، كما زوجها، من الشخصيات العامة، في الواقع، من أولئك الذين تخصص لهم، بعد موتهم مباشرة، سِيَرُ حياة ضخمة. وهو ما يعطيها

أحد أجمل أنساب الثقافة البريطانية:

وليم غودوين (1836 ـ 1756) ——— ماري وولستونكرافت (1797 ـ 1759)

ماري غودوين (1851 ـ 1797) ——— برسي بيشي شيلي (1822 ـ 1792)

إن المسخ، المولود من خارج سلسلة الكائنات، ليس له نسب: هو يحاول أن يصنع لنفسه نسباً عن طريق ملاحقة خالقه، التوسل اليه لكي يصنع له خطيبة (إن موضوعة فيلم وايل الثاني، **عروس فرانكنشتاين**، إنما تتضمنها الحكاية في الواقع). إن ماري شيلي لا تنقصها عائلة، من جهتها: ثمة إشتباه حتى في أن هذه العائلة يَثْقُل حملها قليلاً. إنها تبيِّن في كل حال أن أصل الحكاية، بقدر ما هو الخيال الخصب لشخص في ريعان الصِّبا، إنما هو بيئة، أو بالأحرى بيئتان، يفصلهما جيل. إن بيئة غودوين هي بيئة الأنوار في إنجلترا وترجمتها السياسية في اليعقوبية ودعم الثورة الفرنسية. غودوين هو مؤلف **Inquiries into Political Justice** (**تحقيق حول العدالة السياسية**، 1793)، أحد النصوص العظيمة للفلسفة السياسية الانكليزية، الذي يرى فيه التقليد أول صياغة للفوضوية الفلسفية. وهو كذلك مؤلف **Caleb Williams**، وهي رواية سياسية (عنوانها الفرعي **الأشياء كما هي**، وقد

جرى تصور النص كتمرين تطبيقي لمبادئ Political Justice)، تشكل أيضاً رائدة الرواية البوليسية. إن ماري وولستونكرافت هي إحدى الشخصيات الكبرى في التراث النسوي (Vindication of the Rights of Women(الدفاع عن حقوق المرأة)، 1792)، التي أرادت، هي أيضاً، نقل تصوراتها بشكل روائي (Mary or the Wrongs of Woman، 1788). إن مَثَل الأهل هو إذاً فلسفي وروائي في الوقت ذاته، بصورة لا مفر منها: إن فرانكنشتاين، الرواية الفلسفية، تحمل أثر ذلك. لكن بيئة غودوين هي أيضاً بيئة البرجوازية الصغيرة التقدمية في نهاية القرن الثامن عشر، بيئة أولئك الحرفيين المثقفين والمستنيرين أنصار اليعاقبة، الذين يشكل وليم بلايك، الشاعر والنَّقّاش العبقري، المثل الأشهر بينهم.

أما البيئة الثانية، بيئة شيلي، فهي الجيل الثاني للشعراء الرومانطيقيين: بايرون وكيتس، والصحافي التقدمي لاي هانت، والروائي الهجائي ت. ل. بيكوك. غالباً ما يكونون جذريين في السياسة، وملحدين أحياناً، ومتمردين دائماً تقريباً ضد النظام القائم. إن غياب منظور سياسي[1] غالباً ما يجبرهم

(1) بين جيل غودوين وجيل شيلي، هنالك انتصار الرجعية في إنكلترا، والاشمئزاز من الارهاب لدى معظم المثقفين البريطانيين المؤيدين للثورة، كووردسوورث وكولريدج، وفشل هذه الثورة، والحرب في أوروبا.

على الذهاب إلىٰ المنفى: ليست جنيف مكاناً للاصطياف فقط.

يلفت مدخل عام 1831 الانتباه إذاً إلى هذا المظهر العام لعائلة ماري شيلي. لكنه يشدد أيضاً على الوجوه الخاصة: ذكريات طفولة، ولادة موهبة أدبية. يظهر في الواقع كجواب عن هذا السؤال: «أنا التي كنت آنذاك في مقتبل الشباب، كيف توصلت إلى تصور فكرة مرعبة إلى هذا الحد وإلى تنميتها؟» (ص 339). إن هول الحكاية لا يقل إثارة للدهشة، في الواقع، عن عمر المؤلفة: لم تكن تتجاوز التاسعة عشرة حين كتبت **فرانكنشتاين**. ولكي نعيد صياغة السؤال بعبارات أكثر معاصرة نقول: كيف تمكنت مراهقة من أن تجعل من تجربتها الأولى طُرفتها الرائعة؟ والطُّرفة الرائعة هي الكلمة المناسبة. ليس **فرانكنشتاين** إلا الرواية الأولى بين ست روايات (ناهيكم عن الأقاصيص وقصص الرحلات، فلقد مارست ماري شيلي مهنة الكتابة). إنها أيضاً الرواية الوحيدة التي بقيت، ربما باستثناء **The Last Man** (**الرجل الأخير**، 1826)، حيث تستعيد ماري شيلي ذكرى شيلي وبايرون، اللذين ماتا ميتة مأساوية ومبكرة، وذلك في شكل رواية استباقية[1]. يصبح سؤالي إذاً: لماذا كانت امرأة رواية واحدة؟ أو أيضاً، كيف أمكن من كانت روائية من الدرجة الثانية أن

(1) رواية تجري أحداثها في المستقبل، مستبقة تطور العلوم (م).

تتصور إحدى الشخصيات الخرافية العظيمة في عالمنا الحديث؟ إن ما قلته يوحي بأربعة نماذج من الأجوبة، تذهب من الخاص إلى العام. الأول بينها ليس جواباً. هو يحيل إلى موهبة ماري شيلي: لأنها كانت هي. لكن لماذا لم تكن، في ما بعد، ما كانته؟ إن عبقرية الحكاية لا تجد تفسيراً كافياً في موهبة مؤلفتها. أما الجواب الثاني فيتحاشى هذا العائق، لكنه غير عادل: لأنها كانت امرأة شاعر رومانطيقي عظيم. من المؤكد أن تأثير شيلي على **فرانكنشتاين** لم يقتصر على المقدمة: كان القارئ الأول وأعطته ماري شيلي موافقة على بياض كي يقوم بالتصحيحات والتنقيحات. إن المخطوطة تُبيِّن أنه لم يمتنع عن ذلك، وهو يظهر كمساعد بخصوص النسخة الأولى. لكنه مساعد متواضع، حتى إذا أمكننا أن نبيّن مثلاً أن شبكة الاستعارات التي تنسج وصف الجبل الأبيض، الذي يعثر **فرانكنشتاين** مجدداً، عند سفحه، على مخلوقه، هي نفسها تلك الخاصة بقصيدة شيلي التي عنوانها **الجبل الأبيض**. . لا يحق لنا إطلاقاً ألا نصدق ماري شيلي حين تقول لنا إن إسفافات النثر سرعان ما كانت تضجر شيلي. ننتقل إذاً إلى جواب ثالث، أوضحته الصفحات السابقة: إن الوسط العائلي هو الذي دفع موهبة إلى النمو وتخطي ذاتها، أو بالأحرى التقاء وسطين ثقافيين يُفترض أن ماري يلي، الموضوعة في مركز هذه النخبة، كانت حفّازهما. من هذا الالتحام، الذي هو بالضبط تلاقي ظروف أدبي وفلسفي

وايديولوجي، كان **فرانكنشتاين** هو المحصِّلة. والجواب الرابع يمد تلاقي الظروف هذا ليشمل التاريخ أيضاً: انقضت طفولة ماري شيلي، كطفولة الجيل الرومانطيقي الثاني، في فترة مضطربة ومُرْبَكَة، محمّسة وممزِّقة في الوقت ذاته. عصر خضّات ومغامرات وبطولات، كما هو معروف؛ لكن كذلك فترة أليمة بالنسبة لأولئك الراديكاليين الانكليز الذين هالتهم وفتنتهم في الوقت عينه قساوات الثورة، وقساوات وريثها غير الشرعي، نابوليون.

لنصِّ الحكاية تاريخٌ إذاً؛ **إنّه** تاريخ، وكل دراسة للشخصية الخرافية يجب أن تبدأ من هنا. ولكي أبيّن إلى أي حدٍّ نقطةُ انطلاقنا غنية ومعقدة، إلى أي حد جرى تبسيطها في ما بعد، سوف أورد على سبيل الختام وجهين للحكاية اختفيا كلياً من النسخ المسرحية والسينمائية اللاحقة (وليس فقط بسبب الاكراهات التي يفرضها تغيير الوسيط). الأول هو التعقيد القصصي. تقول لنا ماري شيلي إن الجملة الأولى التي ألفتها هي: «في ليلة كئيبة من ليالي كانون الأول بالضبط تأملتُ عملي الذي بلغ نهايته» (ص 119). وهذا يتناسب مع افتتاح الفصل الخامس. أما الفصول الأربعة الأولى فتتناول رواية فيكتور فرانكنشتاين لمَنشَئِه، لطفولته ولدراسته في جامعة إينغولستاد. يبدو الوضع واضحاً إذاً: إن خالق المسخ هو الذي يروي الحكاية. لكن من الفصل الحادي عشر إلى الفصل السادس عشر، سوف يكون المتكلم هو المسخ:

يلتقي فيكتور في سفح الجبل الأبيض ليروي له قصته (لقاء **عودة إلى الوراء**، لأنه يستعيد من زاويته أحداث الفصل الخامس)، وليطلب منه أن يعطيه رفيقة.

وقصة ڤيكتور تندرج هي ذاتها في قصة أخرى، هي قصة والتون، المكتشف القطبي الذي يلمح المسخ هارباً على الطوف الجليدي ويؤوي فرانكنشتاين الذي يلاحقه. إن هذا الأخير، الذي يشعر بالصداقة تجاه والتون، يروي له قصته. أما والتون فيكتب لشقيقته، وتشكل رسائله إطاراً للحكاية: هي تروي ظهور البطلين وموتهما. إن بنية الحكاية القصصية هي إذاً بنية دمج، ومفهوم لماذا قلت إنه كان للحكاية رواة كثيرون:

الرسائل	الفصول	الفصول	الفصول	
1 إلى 4	1 إلى 10	11 إلى 16	17 إلى 24	نهاية الحكاية/ الرسائل
والتون	فرانكنشتاين	المسخ	فرانكنشتاين	والتون

ربما ليست التقنية فريدة (كانت الرواية قد استخدمتها في القرن الثامن عشر)، لكن تسهل رؤية تعقيد ألعاب الانعكاس السلبي التي تشكل هذه البنية مدخلاً إليها.

الوجه الثاني هو الجغرافيا. إن ذكر القطب الشمالي يبيّن بوضوح أن الحكاية لا تنحصر في حدود الباڤيير الفولكلورية لأفلام هوليود. ففي هذه الافلام، تكون الجغرافيا أسطورية صرفة: تقابل الأمكنة القديمة (القرية، المطحنة، المقبرة التي

يتم إخراج الجثث منها، القصر العائلي) الأمكنة العصرية (مختبر فرانكنشتاين وأنابيبه المشرقطة). والبرج القروسطي الذي يضم المختبر الحديث جداً هو المثل الموضح لهذا التناقض. إن الجغرافيا في الحكاية أقرب إلى الحقيقة: نرى بعيني فرانكنشتاين وادي شامونيكس (تصف ماري شيلي الأمكنة التي رأتها)، ننزل نهر الرين، ندخل إلى عمق أعماق اسكوتلاندا (حيث يعمد فرانكنشتاين إلى صنع رفيقة المسخ، قبل أن يدمر بنفسه عمله، وقد هالته النتائج التي قد تترتب على صنيعه: ولادة سلالة من المسوخ). إنها خرافية أيضاً، أو رمزية، لكن بمعنى آخر؛ ليست جغرافيا القِدم والتراث المسدودة: البيت الريفي المسقوف بالقش، الجماعة القروية والعلاقات الأبوية الاقطاعية ـ عالم بكامله يقلقه المسخ ويهدده. إنها جغرافيا الاستكشاف، العالم كموضوع اكتشاف، خطير لكن مثير للحماس: أراضي القطب المجهولة، لكن كذلك أوروبا الانوار، جماعة علمية يتم الانتقال فيها من جامعة إلى أخرى، من مختبر إلى مجتمع علمي. وليس من قبيل الصدفة أن يزور فرانكنشتاين اسكوتلندا: كانت جامعاتها تتمتع في نهاية القرن الثامن عشر بشهرة علمية باهرة، تتناقض مع السمعة السيئة لجامعتي أوكسفورد وكامبريدج الانكليزيتين الخامدتين. في هذا الاستخدام المختلف للجغرافيا، يظهر أن القيمة الخرافية للحكاية ربما ليست تلك التي يُظن أنها موجودة.

الأسطورة

إن كان فرانكنشتاين أسطورة، ينطرح سؤالان على الفور. أي أسطورة يتعلق الأمر بها؟ وأي تصور للأسطورة هو ضروري لبيان ما هو رواية فلسفية أيضاً؟

يمكن أن يتلقى السؤال الأول ثلاثة أجوبة: إنها تكرار لأسطورة فوست؛ إنها نسخة حديثة لأسطورة بروميثيوس؛ إنها أسطورة أصيلة، إحدى أساطيرنا الحديثة، التي تنتمي إلى فئة أساطير الإبداع.

يُدخِل ش. ديديان فرانكنشتاين في دراسته حول أسطورة فوست في الأدب الحديث. يرى في الحكاية «فوست غير منشور»، يدمج عناصر من غوته بشكل مجدَّد. وبالطبع، ثمة شيء من الدكتور فوست في ڤيكتور فرانكنشتاين، الذي يتكشف شغفه بالمعرفة وعنفوانه عن شكل من الاعتداد بالنفس[1] Hubris. وثمة شيء من مفيستو[2] في المسخ، ليس فقط في مقدرته وخبثه، بل كذلك في بلاغته المغوية. إن الجو الجرماني مشترك بين النصين، وخلق المسخ هو ذلك العمل المتعذر إصلاحه الذي يعطي عودته وانتقامه الطابع المحتوم لقدر. إن قلب (الوضع) الذي يؤدي، في

---

(1) كبرياء الإنسان الذي يظن نفسه مساوياً للآلهة ويعتقد أن في وسعه تحديها. وسوف نعتمد كمقابل لها بالعربية الاعتداد بالنفس (م).

(2) الشيطان في مسرحية «فوست» للشاعر الألماني غوته (م).

فرانكنشتاين، إلى أن مفيستو هو الذي يريد الحصول على مارغريت، المسخ هو الذي يرغب برفيقة، يعزز الاتجاه المماثل. مع ذلك، فإن هذا الأخير ليس مقنعاً بالكامل. بقدر ما هنالك خطيئة كبرياء أو أكثر، هنالك التمرد لدى فرانكنشتاين، التمرد الذي ينقله إلى مخلوقه، الذي يتماهى تماماً مع الشيطان، لكن من نوع شيطان ميلتون. فكما رأينا، يذكر شيلي في مقدمته **الفردوس المفقود**، وهو أحد الكتب التي يعثر عليها المسخ صدفة في غابة، وتفيد في تعليمه (إن الصدفة ـ كما يحصل دائماً في قصة خيالية ـ إنما تحسن صنع الأشياء). لكن شيطان ميلتون، الذي غالباً ما قيل عنه إنه كان بطل الملحمة الحقيقي، يبدو كمتمرد أكثر مما كمنبثق من إبليس. وإنه لأمر طبيعي تماماً أن يعبر المسخ عن مرارته بتعابير ميلتونية، ويعلن الحرب، في الفصل العشرين، ليس فقط على خالقه، الذي أتلف للتو الخطيبة التي كان يخلقها، بل على البشرية بأسرها. لقد صرخ: «كل رجل سيجد إذاً زوجة لصدره، وكل حيوان ستكون له أنثى، بينما سأبقى أنا وحيداً؟ (. . .) يمكنك أن تقضي على أهوائي الأخرى، لكن يبقى لي الانتقام، الانتقام! الأعز على قلبي، من الآن وصاعداً، من الضوء أو الغذاء (. . .) سوف أسهر بحيلة الحيّة كي أتمكن من أن ألسع بالسم عينه» (ص 254). لا يسعنا الامتناع هنا عن تذكر ذلك المشهد الذي يتأمل فيه الشيطان، الهارب من الجحيم، جوهرة الخلق، التي هي

الأرض، ومليكها آدم، منتظراً الفرصة للثأر من الله بشخص أجمل مخلوقاته، تماماً كما سينتقم المسخ من خالقه بأن يقتل عائلته، ولا سيما اليزابيت، زوجته، في ليلة عرسها. ينتقل الاهتمام من فوست باتجاه الشيطان. إن المسخ وخالقه، عبر الشخصية المزدوجة التي يشكلانها، هما رمز للتمرد أكثر مما للكبرياء.

إن الأسطورة الملائمة ربما هي إذاً أسطورة بروميثيوس. وهذا ما يقوله لنا النص، الذي يحمل عنوان **فرانكنشتاين، أو البروميثيوس الحديث Frankenstein, ou le Prométhée moderne**. لكن مع أن هذه الإحالة واضحة، فهي مثيرة للفضول. تجعل من ڤيكتور رمزاً لبروميثيوس. إن تفسير الاسطورة، الذي هو تفسير مميَّز عن ذلك، يتَّسِم بالتشاؤم: يعاقَب فرانكنشتاين بسبب اعتداده بنفسه **pour son hubris**، لكونه عصى الأوامر الالهية، وهدد نظام الكون، والمسخ هو معادل العُقاب أو النسر اللذين يعذبان بروميثيوس. وفي مشهد طبيعي مهيب، بالضبط، على مَجْلدَة[1] مونتانڤير، يعثر على فرانكنشتاين مضطهدُه. لكن الشبه يتوقف هنا. فالنسخة المتفائلة للأسطورة، تلك التي تذكِّر بأن بروميثيوس إنما اقترف انتهاكه للأقداس لصالح البشر، يتعذر الدفاع عنها هنا: المسخ آفة للبشرية بأسرها وليس، كما النار، أعظم النِّعم. مع

(1) ركام من الثلج المتجلد في المناطق القطبية (م).

ذلك، لم يمر عامان حتى تلقت النسخة المتفائلة للأسطورة الصياغة الجديدة والباهرة مع **بروميثيوس المنقذ** لشيلي (المكتوب في 1818 ـ 1819). إن تقارب المؤلفين والتواريخ يسمح بافتراض رابطٍ ما: يصبح **فرانكشتاين** عندئذٍ قصة تمرد أيضاً ضد سلطة ظالمة، مأساة بطل رازح تحت عالم ومجتمع كليِّي القدرة، لكنه يسقط من دون أن يستسلم قط. إن الانتقالَ عينه، من الكبرياء المعاقَب عليها، إلى التمرد المحرِّر، يحدث هنا: يدعم الحكاية ذلك التوتر بين أسطورة محافظة (هذا تبسيط يشدد على واقع أن النسخة المتشائمة للاسطورة تتبنى الواقع القائم كقيمة أولى ـ تتم مماثلة الوضع الحالي للأشياء مع الكون) وأسطورة تقدمية (تبسيط تعادلي: تشدد النسخة المتفائلة على مبررات التمرد لدى البطل، تماثل الوضع الحالي للأشياء مع خواءٍ يمكن التمرد فقط أن يُطْلِع منه كوناً ـ هذا، هو الدرس المستفاد من **بروميثيوس المنقَذ**).

ربما سنجد حلاً لهذا التناقض بالتأكيد. أن **فرانكنشتاين** ليس فوست ولا هو بروميثيوس، بل هو أسطورة أصيلة، أسطورة خلق. ويمكن أن نعني بذلك شيئين: أسطورة فردية ـ الحالة عندئذٍ واضحة، و**فرانكنشتاين** نسخة مشؤومة عن أسطورة بيغماليون ـ أو أسطورة جماعية، واحد من تلك الأصول التكوينية، التي هي في أساس كل المدوَّنات الاسطورية الدينية. ثمة عندئذٍ، من جانب الناقد، الاعتداد بالنفس **hubris** ذاته الذي يُحزن فرانكنشتاين إذ يؤكد أن شابة

قد انتجت لوحدها معادل إحدى كبريات أساطير البشرية الجماعية. إن فرانكنشتاين لا يمكن أن يكون إلا نسخة شاذة ومجدِّفة لأسطورة خلق مأخوذة بهذا المعنى. بيد أني سوف أستكشف هذا الحدس: اعثر في هذه التجديفة على التناقض عينه بين الكبرياء والتمرد الذي كشفتُه في المراجع الاسطورية الصريحة. وللتبسيط، يمكن أن ننسب في الواقع لأسطورة دينية أربع ميزات: إنها تروي انبثاق الكون من خواء ابتدائي؛ تسرد قصة الخلق التعسفي لشيء من لا شيء؛ هذا الخلق غالباً ما يُعطى طابعاً جنسياً، وغالباً ما يكون فعل الخلقِ فعلاً جنسياً يتخذ قيمة كونية؛ وأخيراً يتبع الخلقَ صراعٌ بين مبدأين جنسيين أو أخلاقيين، أو بين جيلين (القديم والجديد، الأب والابن). إن فرانكنشتاين يُظهر هذه الميزات الأربع، لكنها مشوّهة بصورة فريدة. لقد قلت آنفاً، إن المسخ لا يجلب معه الكون (الكوزموس)، بل خواءً (كاوس) ملتبساً (تدميراً للحضارة ـ وهذا ما يخشاه خالقه؛ نظاماً خيِّراً جديداً ـ هذا ما يريد أن يؤمن به المسخ، قبل أن يثير يأسَه عداءُ البشر ويجعله شريراً). إن خلقه يتم من لا شيء، وتبقى ماري شيلي حذرة جداً في صنع المسخ، خلافاً لفيلم وايل الذي يُظهر لنا انتهاكات للأضرحة، وسرقة دماغ محفوظ في الفورمول ويشدد على التجهيز العلمي للمختبر. مع ذلك، فإن هذا اللاشيء في الحكاية هو شيء ما: أنسجة ميتة، ويقال لنا إنه إذا كان المسخ ذا قامة عملاقة، فلأن خالقه اضطر لتكبير

المقياس لجعل الإخراج أسهل، علماً أننا لسنا مضطرين لتصديق ذلك. إن خلق فرانكنشتاين للمسخ هو نظير فعل جنسي، كما سوف أبيّن ذلك في الفصل الرابع. ويكفي هنا أن نذكّر بأن الرغبة الأعز لدى المسخ هي في أن يحصل على شريكة حياة يؤسس معها ذرية ـ ودور أسطورة خلق يكون دائماً تفسير أصل ذرّية: عشيرة، شعب، البشرية جمعاء. هنالك انتقالٌ من خلق العالم إلى خلق الأولاد، ويتخذ **فرانكنشتاين** مظهر أسطورة جنسية خاصة، أي نظرية جنسية بخصوص الأولاد الصغار: إن اكتشاف فيكتور فرانكنشتاين إنما هو، بمعنىً ما، **كيف يُصنع الأطفال**. لا يفعل المسخ غير نقل وسواس خالقه، وأصل الحكاية إنما هو رواية عائلية فرويدية. أخيراً، إن صراع الاجيال هو في قلب **فرانكنشتاين**: إذا كان المسخ وخالقه يكوّنان شخصية مزدوجة، فلأن علاقاتهما هي العلاقات بين ابن وأبيه. مثلما يدخل زوش في صراع ضد كرونوس[1]، يقضي المسخ على جيل خالقه: اخ، صديق، زوجة. وبفعل قلبٍ (للأدوار) سبقت الاشارة إليه، يتمثّل بروميثيوس عندئذٍ بالمسخ، الذي يجسد التمرد ضد سلطة القدامى. بيد أن هذا العنف العائلي في الحكاية ملتبس: لا ينتهي باستبدال الجيل القديم بالجديد، بل بتدمير بعضهما بعضاً. فإذا كان الخالق يسبق خليقته إلى الموت، فإن هذه

---

(1) إله الزمن (م).

تتبعه إلى القبر فوراً، بنتيجة اليأس. هاكم من جديد تناقضاً: على المرء أن يقتل أباه لبلوغ السلطة، تقاسم النساء، باختصار لبلوغ وضع الراشد (نقرأ هنا صدىً لأسطورة فرويد عن **الطوطم والطابو**)؛ لكن لا يمكنه قتل والده من دون أن يؤدي ذلك إلى آثار مدمّرة لا يمكن إرجاعها حصراً إلى الشعور بالذنب. وقد يمكن إعطاء هذا العنف المتناقض تفسيراً مأساوياً، على طريقة رونيه جيرار (**La Violence et le Sacré**، باريس، 1972). يسود العنف في البدء، مُعْدياً، كليَّ القدرة، متبادلاً، وبالتالي لا نهاية له. إن التضحية، وهي شكل من الحق ـ الأولي، هي وسيلة لضبطه، ووضع حد لسلسلة الأخذ بالثأر، عن طريق تحويل العنف باتجاه الشخص أو الحيوان المضحّى به. إن المأساة تعرض أزمة تضحية، وهجمة العنف المُعْدي: من هذا الخواء، سوف يَبْعث موتُ البطلِ التضحويُّ إلى الحياة كوناً (un cosmos). غالباً ما تبدأ المأساة إذاً بتضحية خائبةٍ أو تجديفية: قسمة مَلِك لا يزال حياً (الملك لير) لمملكته، اغتيال الملك الشرعي (هاملت الأب) على يد شقيقه. وهي تنتهي حين يرث شخصٌ ثانوي، كألباني أو فورتنبرا، أمام جثث الشخصيات الرئيسية، حين يرث المملكة بالعدل والحق. يبدو فرانكنشتاين يتطابق حقاً مع هذه البنية: تبدأ الحكاية بتضحية معكوسة وبالتالي تجديفية، تعطي الحياة بدل أن تعطي الموت، وتلك علامة اعتداد بالنفس **hubris** إذا كان هناك من اعتداد يُغضِب الآلهة وبتسبب بعنفٍ مُعْدٍ ولا

مجال لكبحه. وهي تنتهي بالتضحية بالبطل، وبمخلوقه، وهي تضحية ملأى بقيمةٍ تطهيرية للنفس، وتجعل والتون يحس فعلاً بالشفقة والرهبة: إذا كان فرانكنشتاين والمسخ يستطيعان أخيراً مغادرة المسرح، فذلك لأنهما وجدا في عزلة القطب الجليدية جمهوراً، أي والتون، الذي أنقذته هذه المأساة من الاعتداد بالنفس **hubris** الخاص به، الشخصي، لأنه يتخلى عن رحلته المجنونة (وإذا كان هناك جزء من قصة فرانكنشتاين يرفض هذا الأخير، على الرغم من انفتاحه الشديد، أن يرويه لوالتون، فهذا الجزء هو ذلك الذي يتعلق بصنع المسخ: هذه المعرفة الشيطانية والمُعْدية يجب أن تزول معه في القبر).

بيد أن هذا التفسير ليس باعثاً على الرضى. لا شكَّ في أنه يعرض التوتر بين العنف المدمِّر والعنف المجدِّد، بين الكاوُس (الخواء) والكوسموس (الكون). لكنه يجهل الأصل الغريب للعنف، الذي هو ميزته الأكثر إذهالاً في **فرانكنشتاين**. إن التناقض الحقيقي موجود في الواقع في مكان آخر: إذا كان المسخ يتصرف، في سلسلة أعمال القتل التي يرتكبها، كتجسيد لذلك العنف المُعْدي الخاص بحالة الطبيعة، كذلك الذئب الذي يمثِّله الانسان حيال الانسان، بحسب تعبير هوبس، فالأمر لم يكن كذلك على الدوام. إن مجتمع البشر هو الذي فرض عليه هذا العنف؛ ففي حالة هذا المسخ الطبيعية، يكون مخلوقاً وثوقاً، وودوداً ومسالماً، وبشاعته تقتصر على الجانب الجسدي. سوف يكون مشهدٌ (من

القصة) كافياً لاسترجاع ذلك. ففي فيلم وايل، يقوم المسخ، عن طريق عمل عنف غير متوقع وتعسفي بإغراق الصغيرة التي يلعب معها: يكشف بذلك طبيعته الحقيقية العنيفة. إن تقديم الأب المفجوع للجثمان سوف يعطي إشارة المطاردة للمسخ التي تنتهي بحريق المطحنة. لكن يحصل العكس في الحكاية، إذ بدلاً من قتل الفتاة الصغيرة ينقذها المسخ من الغرق: وفي حين يحملها بين ذراعيه، يخطئ الأب في تقدير نواياه معتمداً على المظاهر حصراً (ولا سيما المظهر الجسدي)، فيطلق النار عليه من بندقيته ويجرحه. وكيف لا نفهم غضب المسخ الشديد ورد فعله العنيف حين يلتقي ولداً ثانياً، هو وليم الصغير، شقيق فرانكنشتاين؟ ثمة تناقض بالتأكيد بين الطبيعي والاجتماعي، لكن الاجتماعي هو العنيف وليس الطبيعي. ليس **فرانكنشتاين** أسطورة مأساوية.

هذه التحليلات لأسطورة **فرانكنشتاين** تُظهر عنصراً مشتركاً، ثابتاً، هو التوتر بين الاعتداد بالنفس **hubris** والتمرد، بين بروميثيوس وفوست، بين الطبيعة والمجتمع. ولقد أعطيت هذا التوتر تسمية التناقض. وأنا أندرج بذلك في تقليد فلسفي، وعليّ أن أبرر مسعاي بالإجابة عن السؤال الثاني الذي انطرح في مستهَل هذا المقطع: أي تصور للأسطورة ينبغي أن نرجع إليه لأجل إعطاء صورةٍ عن فرانكنشتاين؟

أستعير هذا التصور للأسطورة من ليفي ـ شتراوس، الذي يعلن في تحليل مشهور لأسطورة أوديب أن «موضوع

الاسطورة هو تقديم مثال منطقي لحل تناقض (وهي مهمة غير قابلة للتحقيق، حين يكون التناقض فعلياً)» (بنية الأساطير في **Anthropologie structurale**، باريس، 1958، ص 254). إن معنى الأسطورة، التي يصفها من جهته، هو التعبير عن «الاستحالة التي يجد نفسه إزاءها مجتمعٌ يجاهر بإيمانه بمواطنية الانسان الأصيلة (أي بفكرة أن الناس ولدوا من الأرض)، استحالة الانتقال «إلى الاعتراف بواقع أن كل واحد منا ولد بالفعل من اتصال رجل وامرأة» (**المرجع ذاته**، ص 239). إن تحليل الاسطورة هذا (أو العمل الأدبي) يميّز التراث الهيغلي ـ الماركسي: نجد صيغاً قريبة لدى بيير ماشيري (**Pour une théorie de la production littéraire**، باريس، 1966) أو جان بيير ڤيرنان وبيير ڤيدال ـ ناكيه (**Mythe et tragédie en Grèce ancienne**، باريس، 1972). هكذا تتخذ أسطورة أنتيغونا معنى التناقض بين تصور ديني قديم (ينبغي دفن الموتى في كل الظروف) وتصور سياسي جديد (لا ينبغي دفن من وضع نفسه خارج أعراف المدينة وتقاليدها). إذا كان **فرانكنشتاين** أسطورة ـ وهذا على الأقل هو التحليل الذي سوف أفصّله ـ فلأنه يشكل حلاً خيالياً («غير قابل للتحقيق» أو «يتعذر الدفاع عنه»، كما يقول ليفي ـ شتراوس) لتناقض فعلي. لقد سبق أن بيّنت ظهور تناقضات وراء تماسك الحكاية: بين خطية Linéarité الرواية وتشابكات السرد، بين تفاؤل التمرد وتشاؤم الرضوخ، بين طيبة المسخ الفطرية وخبثه

المكتسب. ثمة هنا ثلاثة وجوه للتناقض الذي ينفخ الحياة في **فرانكنشتاين**، والذي سوف أفصِّله الآن على ثلاثة مستويات.

1 ـ سوف أحلل أولاً تناقضاً **سردياً**. سأحاول تبيان أن نص الحكاية منسوج بخطب فلسفية ودينية تتصالب، وتندمج وتتعارض. يظهر النص أولاً كتكوين لتسوية: يمتلك عدم استقرارها؛ كما يمتلك أيضاً قوة الاقناع فيها.

2 ـ سأحلل بعد ذلك تناقضاً **تاريخياً**. سأبيِّن أن كتابة الحكاية تسجِّل من جانب مؤلفها (والوسط الذي تأتي منه) موقفاً متناقضاً حيال الظرف، ووجهه الأهم المتمثل بالثورة الفرنسية: افتتان هو أيضاً حركة تراجع، تعاطف سياسي هو أيضاً تعبير عن خوف.

3 ـ سأحلل أخيراً تناقضاً **ذاتياً**. سأبيِّن أن النوع الخرافي الذي تنتمي إليه الحكاية يحيل إلى استيهامات ذات، استيهامات مأخوذة من اللغة وتحبك تناقضاتها النص.

وبما أن هذا يبشر بالتتمة، سوف يكون عليّ أن أنهي بالإشارة إلى أي تناقض تشكل أفلام هوليود وأفلام ستوديوهات إيلينغ حله، في ظرف تاريخي متغير: سيكون عليَّ إذاً أن أشرح في الوقت نفسه الاختلافات بين الأفلام والحكاية وثَبات الاسطوَرة.

التناقض السردي: الأصول الفلسفية للأسطورة

النص والخطاب

غالباً ما يأسف الفلاسفة لفقر الخيال البشري، وخضوعه لإكراهات الواقع، التي تحدّه بتأليفات برّاقة لكن تافهة: قليل من أسدٍ هنا وشيء من نسر هناك، وها نحن أمام قِشعامٍ أكلف. لكن من سينكر الافتتان الذي تمارسه علينا هذهٌ الكائنات الهجينة، وأن تكون هذه الأوهام تجسيداً لحريتنا، في الوقت ذاته الذي تنصاع فيه لضرورات الواقع؟ إن النص إنما هو مصنوع من الحرية عينها، أي من اللعب عينه مع الضرورة. لقد كانت الفكرة المريعة التي سيطرت ذات يوم على تلك الفتاة التي في ريعان الصبا ثمرةً بالتأكيد لخيال خصب؛ كانت تعكس أيضاً جو الفترة الزمنية (أي، كما سبق ورأينا، نقاشاً فلسفياً، تجارب الدكتور داروين). لأنه بحسب الاستعارة الاشتقاقية المعروفة جيداً، يكون النص حياكةً: تتصالب خيوط مبرقشة، وتتزاوج، وتتحبك، وتتمزق وتبدو

منها ثقوب. أما النتيجة فلا تشبه أي نتيجة أخرى؛ إن الخيوط (تلك التي يسميها بارت، في **S/Z**، **قوانين ثقافية**، والتي غالباً ما نعني بها **الخطاب**) تكون، من جهتها، علنية: شيئاً سبق أن قيل، سبق أن قُرئ، جو الفترة الزمنية، أي ثقافةً، كوناً خطابياً. وإذا غيّرنا الاستعارة نقول إن نصاً هو مذياع يلتقط عدة برامج في آن معاً، لكنه يقدمها بطريقة شبه منسجمة.

ما تدل عليه تلك الاستعارات هو ما نسميه بَيْنصّاً **intertexte**. خطب مسمّاة، مستشهد بها، منسوبة إلى مؤلف في الوقت نفسه الذي يتم فيه تشويهها عن طريق إدراجها في نص آخر. خُطب لا اسم لها، ولا مؤلِّف، لكنها مع ذلك أكثر علانية لكونها انتقلت إلى اللغة، بشكل كليشيهات، استعارات ميتة (أصلها البعيد نظرية علمية أو منظومة فلسفية)، تعبيرات مجمَّدة، تلميحات غامضة. إن النص إنما يبنى على هذا البَيْنص: يعيد صياغته، يشتغله (بمعنى عمل الحلم)، يلعب به. يسعى أن يصنع من هذا الفقدان للانسجام، بعمليةٍ تسمّى أحياناً **إلحاماً** suture، جملةً ملساء. لكن الخيوط لا تترك نفسها تنسحِبك كلها؛ شق، ثقب، فقدان انسجام، تناقض: كلها أسماء لهذا الفشل الإلزامي للإلحام suture، لتلك الخِياطات التي تُرى، والتي تكشف. إنها هي التي يجب ملاحظتها. يَبدو عليها أثر التناقضات الخطابية التي صُنع منها النص، تجعلنا نسمع هذا الخليط من الأحاديث والأصوات

الذي يعطي **فرانكنشتاين**، كما أي نص، غناه: تنحبك فيه أحاديث الدين والعلم، الاحساس والذوق، وتتعارض. سيكون علينا أن نفكّها.

ثمة إذاً تناقضات خطابية في فرانكنشتاين. تتمثل إجمالاً في النص بشكل ما أسميته **تناقضاً سردياً**: المسخ طيب وشرير في الوقت نفسه. بالنسبة لمن هو معتاد، في الواقع، على قصص الرعب، حيث تكون الشياطين شيطانية حقاً، حتى حين تكون أحياناً شديدة الفتنة، يبدو المسخ شخصاً مثيراً للفضول. فإذا كان قادراً على انفجارات الغضب الأشد عنفاً، وعلى الحيلة الأكثر خبثاً، فهو كذلك، وفي الوقت ذاته، عاقل، وحكيم، لا بل ودود. فبعد قتله وليم الصغير، شقيق ڤيكتور، يهتم بوضع سلسلة ضحيته في حُجر جوستين، مربية وليم، التي يفاجئها نائمة في هري. إن البريئة، التي تحوم حولها الشبهات، وسرعان ما يتم اعتبارها مذنبة، تقضي على المقصلة. إنها عملية قتل مخادعة، جرى ارتكابها بسبق تصور وتصميم، لا يمكن حتى أن تستفيد من الظروف المخففة للغضب الشديد والاحتداد. بيد أننا، انطلاقاً من الفصل الخامس، نسمع هذا القاتل يروي لنا قصته، وهو يعرف كيف يكسب تعاطفنا وشفقتنا، لأنه بائس بقدر ما هو محبَّب. وهو ينجح، من جهة أخرى، مؤقتاً، في إقناع ڤيكتور، المطَّلع على جرائمه، بأن يخلق له شريكة حياة.

يا لها من ازدواجية فريدة: هاكم المستر هايد، الذي إذ يروي قصته للدكتور جيكل، يكشف أنه ينطوي في داخله على دكتور جيكل آخر، أن الشخصية الثانية هي بحد ذاتها مزدوجة. إن تفسيراً على طريقة التحليل النفسي قد يرى في ذلك تمثيلاً لدرجتين نفسيتين، غرائز فظة وأنا حائرة مضطربة. لا أنفي أن في المسخ شيئاً من طينة الاستيهام (أنظر ص 74 وما بعدها). لكنني أقترح أن نرى فيه أيضاً، وأولاً، علامات تناقضٍ خطابي. ذلك أن أحاديث المسخ تذكّر القارئ على الأقل بخطابين لا يتوافقان (وهو يجسد لا توافقهما): الخطاب الفلسفي للإنسان ـ الطبيعة، للمتوحش الطيب؛ والخطاب الديني لمن هو خارج الطبيعة، للمستبعد من سلسلة الكائنات، للشيطان. إن المسخ هو ميفيستو فظ، وثمة فكرتان تدفعانني لاعتماد هذا التفسير.

أولاً ليس شرط المسخ بالذات، عزلته، طبعه الفريد، أموراً غريبة إلى هذا الحد عن العصر: هو التجسيد التخيلي لتجربة مستحيلة لكن لم تنفك فلسفة الأنوار تحلم بها، تجربة الصفحة البيضاء. ما عساه يكون إنسانٌ في حالة الطبيعة لم يعرف المجتمع يوماً؟ قد يكون إنساناً بدائياً، منقولاً إلى أحضان الحضارة. لكنه قد يكون أيضاً آميل[1] وقد تربّى بعيداً

(1) شخصية خلقها الكاتب الفرنسي المشهور جان جاك روسو، ومحور حولها نظرياته التربوية في كتابه **Emile ou De l'éducation** (المعرب).

عن العالم، التمثال الذي نُفخت فيه الحياة فجأة والذي هو برائحة الورد، أو حتى فيكتور الأفيرون، الولد ـ الذئب. ينتمي المسخ إلى هذه السلالة. تلك العائلة التي يرغب كثيراً في امتلاكها، إنما هي في متناوله: إنها عائلة خُطَب يشكّل تأليفاً لها. هو الذي خلقه عالِمٌ مثلما تخيَّل الفيلسوف الهورون Le Huron لحاجات تجاربه، إنما هو متوحش، وولد وتمثال في الوقت عينه ـ وهمٌ فلسفي. يجمع في ذاته كل البدايات ـ (بدايات) المعرفة، والمجتمع، والذوق، واللغة: وكلها خطابات تتعلق بالأصل الذي يجسده.

لكنه أيضاً ممثل الخطاب المعاكس. إن المسخ المخلوق من دون عائلة، ومن دون وطن، ومن دون طفولة، إنما هو مستبعد. لا بل أسوأ من ذلك، لأن للمطرود بعض الذكريات على الأقل، والمسخ محروم منها. إن ما يصنع سعادة الفيلسوف الذي يراقبه يصنع تعاسة المخلوق المراقَب. لأنه ليس حتى واحداً من تلك المسوخ الطبيعية، تلك الـ **Lusus naturae** التي أسس عليها الأطباء المِساخة[1]. ليس موضوعاً لِأي علم، لأنه ليس شيئاً: مُتخلَّى عنه مرتين من جانب الله، الذي لم يخلقه، والذي خُلِق ضده. إذا كان يثير لدى البشر استفظاعاً على هذه الدرجة من العنف، فلأنه يتسبب أيضاً لديهم بالانزعاج مما لا يمكن تصنيفه: ليس حتى وحش

(1) علم الأجنّة الممسوخة والمخلوقات الغريبة (م).

جيفودان[1]. مع ذلك، فمن هذه الجهة أيضاً سوف يجد المسخ عائلة له: إنها السلالة الخرافية لليهودي التائه، للهامة[2] التي تأمل خفيةً (أن تجد) وتداً رحيماً، للشيطان المتوحد الذي يتأمل جمال الخَلْق في **الفردوس المفقود**، والغضب يتأكله.

ثمة عائلتان، وهذه واحدة زائدة: يجسد المسخ تناقضاً حقاً. تدفعني ملاحظة أخرى في هذا الاتجاه: يتضمن **فرانكنشتاين** بَيْنصّاً صريحاً. إنها أولاً تلك الكتب التي يعثر عليها المسخ صدفة؛ ومن ثم المؤلَّف الذي تتم بواسطته تربيةُ سافي، الفارسية الشابة، في المنزل الريفي الذي يراقبه المسخ. **آلام الشاب فرتر**[3]، **والحيوات Les Vies** لبلوتارك، **والفردوس المفقود**، من جهة، وخرائب ڤولني، من جهة أخرى. إن وظيفة الانعكاس السلبي **abyme** التي تتولاها هذه النصوص بديهية، حتى إذا كان ذلك الانعكاس السلبي **abyme** ساخراً. ففي **حيوات مشاهير الرجال**، يجد المسخ مثلاً على الأفعال البطولية، لكن لا يمكن القول إطلاقاً إنه يستلهمها، حيث أن الظروف تدفع به بالأحرى نحو الطرف المعاكس.

---

(1) جيفودان كونتية فرنسية في مقاطعة لا لوزير. ظهر في غاباتها حوالى عام 1765 وحش جيفودان المشهور، وكان على الأرجح ذئباً عظيم الحجم (م).

(2) كائن خرافي يهيم ليلاً ويمتص دماء المخلوقات (م).

(3) رواية للشاعر الألماني غوته (م).

وهو يجد في آلام ڤرتر مرآة وحدته والحاجة الماسة لديه إلى الحب والرفقة (يعرف في هذه الرواية أيضاً، على سبيل السخرية، إلى أي حد يحب ڤرتر الأولاد الصغار)؛ لا يعرف أنه عليه أيضاً أن يقرأ فيها التنبؤ بانتحاره هو، حين يدرك، لكن متأخراً بعض الشيء، أن مصير ڤيكتور إنما كان صورة لمصيره. ولدى بلوتارك وفولني، يتعلم المسخ التاريخ، ويعرف أنه لا يتحدث عنه: إشارة أولى للاهتمام بالظرف التاريخي، الذي سوف أعود إليه لاحقاً. لكن المسخ يجد في هذه القراآت بوجه خاص صياغة الخطابين اللذين يجسدهما: الخطاب الديني في **الفردوس المفقود**، والخطاب الفلسفي في **الخرائب Les Ruines**، الذي نعرف أنه يتضمن نقداً طويلاً وشهيراً للديانات القائمة.

إن تربية المسخ إنما يتلقاها من كتاب **الخرائب**، مثل سافي. وهو مؤلَّف مختار لغايات تربوية، ويتناسب كلياً مع تلك الغايات، لأنه يبدأ بالبدايات ولأن الشبح، روح القبور والخرائب، إنما يُري القصَّاص فيه لوحةً للبشرية وتاريخها. والمسخ راضٍ من جهة أخرى عنه: «لقد اكتسبت، بواسطة هذا الكتاب، معرفة مُجملة بالتاريخ، وأفكاراً عامة عن الامبراطوريات الرئيسية الراهنة عبر العالم؛ حصلت هكذا على توضيحات بخصوص عادات شتى امم الأرض وحكوماتها وأديانها» (ص 196). لكن طابعَ المؤلَّفِ الموسوعيَّ سرعان ما يصبح مصدراً للقلق. ذلك أنه إذا كان يحسن وصف دين

الفُرْس، لا يقول شيئاً عن المسوخ ويصبح مجالاً للاستبعاد:

> وماذا كنت إذاً؟ كنت أجهل كل شيء عن خلقي وخالقي؛ لكنني كنت أعرف أنني لا أملك أي مال، وليس لدي أصدقاء، ومن دون أي نوع من الملكية. كان لديَّ، من جهة أخرى، مظهر مشوَّهٌ ومنفِّر بطريقة بشعة؛ لم أكن من طبيعة البشر بالذات. كنت أرشَق منهم، وكان في وسعي الاكتفاء بنظام أشد غلظة؛ وقد كنت أتحمل درجات الحرارة والبرودة القصوى من دون أن تتأثر صحتي من جرّاء ذلك بالقدر نفسه؛ أما قامتي فكانت تتجاوز قامتهم كثيراً. وإذ كنت أنظر حولي، لم أكن أرى أحداً، كما لم أكن أسمع بأحد يشبهني. هل كنت مسخاً إذاً، لطخة على الأرض، يهرب كل الناس منها ويجحدونها؟ (ص 197).

«ماذا كنت إذاً؟»: لا يجرؤ المسخ حتى أن يقول «مَنْ»، لأن الخطاب الفلسفي يستبعده ـ لا يمكنه أن يظهر فيه إلا كموضوع (تجربة)، كقصة خيالية. على العكس، فالخطاب الديني يعيد إليه صورة عنه، لكنها صورة حائرة، لأنها مزدوجة، ولا تعيِّن له مكاناً. المسخ فيه آدم والشيطان، في الواقع. وهكذا على الأقل، يقرأ **الفردوس المفقود**:

> لكن الفردوس المفقود أثار فيَّ انفعالات أخرى وأشد عمقاً بكثير. قرأته ـ كما كل الأجزاء الأخرى التي وقعت بين يديَّ ـ كقصة حقيقية. أثار في نفسي كل مشاعر الاعجاب والخوف التي كان من شأن مشهد إلهٍ كلي القدرة في حالة حرب مع مخلوقاته أن يثيرها. وغالباً ما كنت أقارن الحالات المتنوعة بحالتي، وفقاً للتشابهات التي كانت تصدمني. على غرار آدم، كنت أبدو لنفسي

عديم الصلة إطلاقاً بأي كائن آخر في العالم؛ لكن وضعه كان يختلف كثيراً عن وضعي، من أي زاوية أخرى. كان قد خرج من بين يدي الله، مخلوقاً كاملاً، سعيداً ومزدهراً، تحميه عناية خالقه الخاصة؛ كان في وسعه أن يتحاور مع كائنات من طبيعة راقية، ويتعلم منها. أما أنا فكنت على العكس بائساً، مفتقداً العون ووحيداً. وكم مرة اعتبرت الشيطان يمثل وضعي أكثر من أيِّ آخر؛ ذلك أني غالباً ما أحسست مثله، وأنا أرى سعادة حُماتي، بلسعة الغيرة (ص 209 ـ 210).

هذا هو في الواقع مصير المسخ: الانتقال من آدم إلى الشيطان. وكلام الشيطان هو بالضبط الكلام الذي سوف يتلفظ به في وجه فيكتور حين سيقسم بعد وقت طويل، أمام البقايا المشوَّهة لتلك التي كانت ستصبح شريكة حياته، بأنه سيثأر؛ ويتفوه بلغته المشهورة: «سأكون بقربك في ليلة عرسك».

إن التناقض الخطابي يمضي حتى أبعد: هو لا يعارض فقط بين الخطابين بل يجتازهما. آدم ضد الشيطان، لكن أيضاً، في خطاب الخرائب الفلسفي، الانسان الطيب والفاضل، والانسان الشرير في مجتمع رديء:

تلك القصص العجيبة أثارت في نفسي مشاعر غريبة. هل كان الانسان إذاً قديراً وفاضلاً ورائعاً إلى هذا الحد، وفي الوقت ذاته على تلك الدرجة من الفساد والخساسة؟ كان يبدو لي في لحظةٍ ما غصناً في شجرة الشر، لا شيء آخر، بينما هو في لحظات أخرى كل ما يمكن تصوره من نبيل وإلهي. وأن يكون كائنٌ

محسوس إنساناً عظيماً وفاضلاً كان يبدو لي الشرف الأرفع الذي يمكنه أن يحظى به؛ بينما أن يكون سافلاً وفاسداً كالكثير من الشخصيات التاريخية كان يبدو الانحطاط الأكمل، شرطاً أتفه من شرط الخُلد الأعمى أو الدودة العاجزة عن الأذى. وقد بقيت طويلاً عاجزاً عن تصور أن يكون في وسع إنسان أن يقتل شبيهه، كما لم أكن أفهم لماذا توجد قوانين وحكومات؛ لكن حين ذُكرت على مسمعي أمثلة خاصة على الأذى والمذابح، كففت عن الدهشة، وأشحت بوجهي نافد الصبر ومتقززاً (ص 196).

يُحدث هذا النص لدى القارئ، الذي يعرف مجرى حياة المسخ، أثراً قوياً من السخرية المأساوية. فهو يتفوَّه بخطاب السقوط، معارضاً بين عهد سابق بريء وعهد لاحق منحرف. لكن إذ يربط نحوياً جريمة القتل بحالة المجتمع، لا يعود يجعل من هذا الانتقال من البراءة إلى التجربة المرة سقوطاً وحسب، بل بلوغاً أيضاً للثقافة والمجتمع. ثمة خطابان إذاً يجري التفوه بهما في الوقت عينه. وإذا كان يبدو الخطاب الديني يسيطر، فلأنه يسبق الآخر، لأن الخطاب الفلسفي تشكَّل ضده، لكن في داخله، عن طريق تغييره موقع تعابيره وقلب استعاراته. إن ماري شيلي تحاول أن تقول الخطابين في الوقت عينه، وسنرى أن هذا التردد يجتاز النص على كل المستويات. إن المسخ، -إذا استعدنا تعابير ليڤي شتراوس، هو الأداة المنطقية لهذه المحاولة ـ حل للتناقض الذي هو (تناقض) أسطوري، لكنه يتعذر الدفاع عنه في غير قصة خيالية.

هاكم إذاً بم يكون المسخ وهماً: بما أنه موضوع تخيلي لتجربة مستحيلة، يحبك خيوط نص ممزَّق على الدوام. ما وراء البينص intertexte الصريح، ما وراء ما يقرأه المسخ أو يسمعه، يمثِّل في أعماله، وفي كينونته بالذات، خطابات أخرى أو بالأحرى التناقضات بين خطابات أخرى.

الأول بين تلك الخطابات هو خطاب المعرفة. وهو يرد على ضرورة سردية: كيف يمكن المسخ المتروك أن يتعلم استخدام الكلام ويصبح بسرعة كبيرة على تلك الدرجة من الفصاحة؟ إن الجواب عن هذا السؤال يتيح لماري شيلي أن تضع في الممارسة قراءة كتاب لوك، the Essay[1]، تلك القراءة التي قامت بها مع شيلي في عام 1815 و1816. إن المسخ الوليد هو في الواقع صفحة بيضاء، وهو يحصل على كل المعارف التي يكتسبها من التجربة، بواسطة الاحساس أولاً، ثم التفكير. فلنصغ إليه يروي اللحظات الأولى من وعيه:

> **بصعوبة كبرى أتذكر التاريخ الأول لكينونتي. كل أحداث تلك الفترة تبدو لي مشوشة وغير واضحة. لقد هاجمتني مجموعة غريبة من الأحاسيس: فلقد رأيت، ولمست، وسمعت في آن معاً؛ وعلى مدى وقت طويل، لم أتمكن من تمييز عمليات شتى**

(1) بالعربية، المقالة أو البحث (م).

أحاسيسي. بيد أن أعصابي باتت أكثر تحسساً بقوة النور، بصورةٍ تدريجية، بحيث اضطررت لإغماض عينيّ. فغمرني الظلام بعدئذٍ، وأثار ذلك اضطرابي، لكن ما كدت ألمحه حتى، على ما أفترض، وجدت نفسي مجدداً، وأنا أفتح عينيَّ، مغموراً بالضوء (ص 175).

هكذا تُكْتَسب الأفكار الواضحة: تنبثق شيئاً فشيئاً من بلبلة الاحساسات، بالطريقة التجريبية للمحاولات والأخطاء المصحَّحة. ونصنا ليس غير الشرح الروائي لأول فصل من الكتاب الثاني من مؤلَّف **The Essay**، الذي يعرض فيه لوك أصل الأفكار، ويوضح نظريته عبر استرجاع اكتساب الطفل للأفكار. في البداية تهاجم الاحساسات المسخ: هي خارجية كالألوان والأصوات، أو داخلية كالجوع والعطش. وسرعان ما تتمايز وتتخصص، ويتعلم المسخ أن يقيم صلة بين إدراكات شتى الأحاسيس (هذه الأصوات المتناغمة تأتي من حيوانات صغيرة مجنَّحة غالباً ما تمر أمام عينيه)، وإذاً بين الأسباب والنتائج: توفر النار حرارة لذيذة، لكن الجمرة التي تلتقطها اليد العارية تتسبب بألم حاد. «جعلني ذلك أفكر»، يقول المسخ (ص 177). هكذا، منتقلاً من الاحساسات إلى التفكير، سوف يتوصل إلى تعلم الكلام. إننا نفهم لماذا لا ينبغي أن يكون المسخ قنطورساً، أي واحداً من تلك الكائنات الخرافية المركَّبة والمبتذلة، من مثل التيس ـ الأيِّل السقراطي: وظيفته وظيفة أخرى، هي أن تكون ذلك الوعي الأول لدى

الطفل، الذي لا يمكن أي تجميع للمعلومات (عن الشخص المعني) أن يستعيده؛ هو كائن خرافي من صنع لوك، في إتاحته المجال أمام رواية من وجهة نظر ذاتية (وبالتالي التحقق في الظاهر من صحة) ما لا يمكن الفيلسوف إلا أن يفترضه، في ملاحظةٍ خارجية من جانب كائن راشد.

لكن هذا التحقق هو تخيلي بالتأكيد. والمسخ يشير إلى ذلك بنفسه في النص المستشهد به، حين يقول: «على ما أفترض (أو أنا أفترض ذلك)». ذلك أن هذا التجميع الزائف للمعلومات يستخدم أيضاً خطاباً آخر. ثمة موضوع في الواقع يسحر المسخ: إنه القمر. وسرعان ما تمنحه القبة المرصعة بالنجوم إحساسات جمالية:

بعد وقت قصير، اكتسح السماء نور لطيف، وجعلني أحس بالمتعة. ارتعشت ورأيت شكلاً مُشِعاً يرتفع بين الأشجار. وقد تأملته بنوع من العجب (ص 176).

إذا كان النص المستشهد به يتضمن علامةً نجمية، فلكون ماري شيلي تُدخِل هنا هامشاً للمؤلف: «القمر»، وهو أمر فريد. قد يمكن الاعتقاد بأن القارئ على اطلاع كاف بحيث فهم، ذلك أن السياق يشير بوضوح إلى أن المشهد يحدث ليلاً. إن استبدال التعبير التأشيري («القمر») بوصف للاحساسات يجعل النص ينزلق في الواقع باتجاه المفهوم. ذلك أن الترجمة بلغة الادراك الحسي ليست دقيقة؛ الشكل مُشِع، الشخص يرتعش ويشعر بالعجب؛ هاكم مشاعر معقدة

جداً وبعيدة للغاية عن مجرد إدراكات؛ هاكم في الواقع خطاباً آخر يستقر، (هو) الخطاب الرومانطيقي لعاطفة الطبيعة، لبراءة ما هو طبيعي، ولطيبة الإنسان الأصلية. ليست السماء هي ما يدركه المسخ حسياً، إنما «The radiant roof of light which canopied me)، «قبة الضوء المشعَّة التي كانت تشكل ظُلَّةً فوقي». حتى إذا كان ينبغي عزو هذه العبارات إلى المسخ الراوي ـ وبالتالي المتعلِّم ـ لا إلى المسخ المدرك حسياً، فهي تستخدم خطاب الدين الطبيعي وحب الخير. إن الكائن الخرافي اللوكي [1] يرى العالم بعيني المتنزه المتوحد[2]. إن ازدواج اللغة (النص الرومانطيقي، الملحوظة التي تذكِّرنا بأنه من المفترض أن يكون كتب بلغة الادراكات الحسية) هو هنا التصوير الحرفي للتناقض الخطابي الذي أحلله: في الوقت نفسه الخطاب الحسّوي لاكتساب الأفكار، وخطاب عاطفة الطبيعة الرومانطيقية، الذي يفترض مسبقاً كثافة ثقافة ـ صفحة بيضاء، لكن باتت مفتوحة، ومزدحمة كفايةً.

لقد انزلقت بشكل محسوس نحو خُطَب المجتمع. هي حاضرة بكثافة، بالتأكيد، في فرانكنشتاين، والمسخ لا يتخذ فُولني معلِّماً له بلا ثمن. إن تطور المسخ الفرد يعيد إنتاج

---

(1) نسبة إلى لوك Locke (م).

(2) تلميح إلى كتاب جان جاك روسو **Les Rêveries du promeneur Solitaire** (م).

النّسالة[1] الاجتماعية: ليس المسخ صفحة بيضاء وحسب، هو أيضاً أداة مغامرة على طريقة روبنسون كروزو، ذرة اجتماعية لم تتحد بعد بالكل. لكن إذا كان المسخ وحيداً، كما هو الانسان في حالة الطبيعة، فوحدته تثقل كاهله،.وهو لا يحلم إلا بعقد اجتماعي، وكل قصته تُفَسَّر هكذا: في الجزء الأول من وجوده، يحاول عقد هذا الاتفاق مع الناس الآخرين (المشهد المشهور للأعمى مَثَلٌ جيد على ذلك)؛ وإزاء رفضهم، ينقضي الجزء الثاني من حياته وهو يحل بالعنف العقد الذي أقاموه في ما بينهم والذي يستبعده. هكذا يبرر القتل غير المباشر لجوستين: لأنه «محروم إلى الأبد من كل ما قد يمكنها أن تعطيـ (ـه) إياه» (ص 226)، أي من متعة مجتمعها (المجتمع)، يستخدم ضدها «قوانين الناس الدموية» (المرجع ذاته). ليس المسخ ذئباً للإنسان إلا لأن العقد الاجتماعي يريد أن يتجاهله. وبانقلاب على طريقة روسو، يبيّن أن صيغة هوبس تنطبق في الواقع على الانسان في المجتمع: إن القوانين هي التي تكون دموية.

إن المسخ هو وحيد بقدر ما هو متوحد إذاً. لا كره للبشر لديه، على الأقل في البدء: هو يمتلك بشكل طبيعي تلك الـ **appetitus societatis** التي يعزوها غروسيوس وبوفندورف، منظّرا القانون الطبيعي (لكن لا هوبس ولا روسو)، إلى إنسان

(1) مبحث تكوُّن الأنسال وتطورها (م).

البدايات. وهو يصبح شريراً لأنه بائس. إن للتناقض السردي أيضاً منحدره الكرونولوجي؛ تقولب الظروف المسخ وتشوِّه طبيعة كانت طيِّبةً لديه.

إن الأصل المباشر لتصوراته قريب بالأخص إلى ماري شيلي. إنها تصورات والدها، غودوين. إن طيبة المسخ الأصلية هي حب **الخير** هذا الذي يشكل بالنسبة لغودوين الفضيلة الأساسية، وتطور المسخ يوضِّح بالطريقة السلبية أطروحة غودوين الكبرى حول «قابلية الكمال» الإنسانية (ليست عيوب الانسان ونقاط ضعفه عصيّة على القهر؛ إن الانسان قابل للكمال، أي من المحتمل أن يتحسن بصورة لا نهاية لها، **Political Justice**، الكتاب الأول، الفصل الخامس). هذا البَيْنص هو من جهة أخرى صريح جداً: الحكاية مهداة إلى وليم غودوين، لا بل هذا هو اسم العلم الوحيد الذي كان يظهر في الطبعة الأولى، التي صدرت من دون ذكر المؤلف. وقد استفاد الرأي العام من ذلك لنسبة أُبُوَّة الحكاية إلى شيلي، الأشهر بين تلامذة الفيلسوف. عاقلاً، ومستدلاً بالعقل أحياناً، هذا المسخُ المحروم من الحياة الاجتماعية هو فاضل لكنه بائس، لأنه يحس بأن «الوضع الأبعث على الرغبة الذي يمكن أن يعرفه الانسان هو الوضع الاجتماعي» (**Political Justice**، ملخَّص للمبادئ). العقل، الفضيلة، النزعة الاجتماعية ـ لا ينقص غير واحد فقط من مفاهيم غودوين المركزية، مفهوم الضرورة. هنا بالذات تفسد

الأمور؛ ويتساءل النقاد إذا لم يكن المسخ مفرطاً في الغودوينية بحيث لا يمكن أن يكون شريفاً، وإذا لم تكن ماري شيلي، في رد فعل ضد والدها، تدفع بالكائن الخرافي إلى حدود الكاريكاتور الذي يقلبه رأساً على عقب. لأنه إذا كان الانسان خاضعاً كلياً للضرورة (ضرورة قوانين الطبيعة، الظروف التي يجد نفسه فيها) وإذا كانت حريته الوحيدة هي في تأمل هذه الأخيرة (الانسان الغودويني مخلوق سلبي)، فهو يمكن أن يُعفى من المسؤولية عن جرائمه، لأن القاتل هو الاداة غير المسؤولة للضرورة بقدر ما السكين هو سلاح الجريمة. لكن إذا عدنا إلى نص غودوين الذي ألمَح إليه (**Political Justice**، الكتاب الرابع، الفصل الثامن، نتائج مذهب الضرورة)، نلاحظ أنه لا يتضمن، بطبيعة الحال، أي تبرير أو امتداح للجريمة أو للعيب، لكنه يورد بالأحرى استراتيجية لمكافحتهما، تقوم بمجملها على العقل: إن نزعة الشر تشبه مرضاً مُعْدياً، وليست موضوعاً للنقمة والسخط؛ أخطائي الماضية أغلاط، ولا يجب أن تتسبَّب بالندم لديَّ، بل ينبغي أن تكون موضوع تحليل عقلي، كي أتحاشى السقوط فيها مجدداً. وفي شخصية المسخ، ولا سيما في مناجاته الأخيرة، أمام جثمان ڤيكتور، يكون ما تُدخله ماري شيلي ضد غودوين إنما هو خطاب العاطفة، والتأثر، والبوح اللطيف للقلب. ها هو يظهر مجدداً شبح المتنزه المتوحد، وكيف لا نسمع المسخ يتكلم (هو أيضاً ضحية مؤامرة) في بداية **أحلام**

اليقظة Les Rêveries : «ها أنذا إذاً وحدي على الأرض، لم يعد لي أخ، أو قريب، أو صديق، أو مجتمع غيري. إن الأكثر اجتماعية والأكثر حباً بين البشر طُرد منه (أي المجتمع) باتفاق إجماعي (. . .) لقد أحببت الناس رغماً عنهم. لم يتمكنوا من التملص من محبتي إلا بالكف عن أن يكونوا كذلك». الفرق الوحيد هو أن الـ «لم يعد . . .»، هي «ليس . . .» لدى المسخ، لأنه لم يكن له يوماً أخٌ أو قريب. إن النص يعارض إذاً عواطف روسو بجفاف النزعة العقلية لدى غودوين، إن الحكاية تزدحم من جهة أخرى بالتلميحات إلى جان جاك، وبهذا المعنى أيضاً ليست جنيف إطاراً رائعاً وحسب. ففي إحدى رسائل اليزابيت، خطيبة ڤيكتور، تلمِّح إلى المنافع السياسية لـ «مؤسسات بلدنا الجمهورية»، التي «كانت محصِّلتها عادات أبسط وألطف من عادات المَلَكيات الكبيرة التي تحيط به» (ص 128؛ كما نرى، إن روسو السياسي أيضاً هو الذي يتم الاستشهاد به في هذا المقطع، الذي كتبه شيلي). إن الفارسية سافي تذكِّرنا بصوفي، رفيقة آميل. والنص الذي استشهدت به، حيث يروي لنا المسخ لحظاته الأولى، ربما يستمد مصدره من ذلك المقطع في حلم اليقظة الثاني، حيث يغمى على روسو، الذي قَلَبه كلب دانمركي كبير. إن استيقاظه ولادة، ومثل المسخ، تكون الطبيعة هي التي يراها: «كان الليل يتقدم. لمحت السماء، عدة نجوم وقليلاً من الاخضرار. وقد كان ذلك الاحساس

الأول لحظةً ممتعة. لم أكن أحس بنفسي إلا انطلاقاً منه. كنت أولد للحياة في تلك اللحظات، وكان يبدو لي أني أملأ بوجودي الخفيف كل الأشياء التي ألمحها».

لا أعني بذلك أن ماري شيلي تستخدم روسو ضد غودوين. إن خطابَيْ العقل والعاطفة لا يتعارضان إلا سطحياً (يرفض روسو النزعة الاجتماعية الأصلية؛ بينما يطرحها غودوين كأمر مسلَّم به). لديهما جوهر مشترك هو استخدام خطاب الانتقال من الطبيعة إلى المجتمع كتخلٍ رباني: البراءة هي الأصل، والحكومات تفسد الانسان؛ وشكل الحكم الوحيد الذي يمكن القبول به هو الديمقراطي، لأنه إما أن يكون الحكم الأخف (وطأةً)، أو أنه الحكم الذي يعيد فيه الجسم الاجتماعي للفرد الحقوق التي يتخلى عنها بموجب عقد. إن مركز هذا الخطاب السياسي هو في مواطنية الانسان الاجتماعي، في علاقة مباشرة بين الفرد والدولة، نموذجها هو إما «خورنية» غودوين، أو الكانتون السويسري لدى روسو: جماعات ضيقة، يعرف فيها كل واحد الآخر، لكنها ليست عائلات.

هنا بالذات يترك فرانكنشتاين خطاباً آخر يظهر، متناقضاً مع خطاب العقد الاجتماعي: خطاب العائلة. ولدى فيلسوفينا، بصدد هذا الموضوع، أفكار (أو ممارسات) قصوى، وهي أفكار أُخذت عليهما. ألا يجعل روسو من آميل نوعاً من المسخ، عن طريق تربيته لوحده وبعيداً عن أشباهه؟ كما أن

الانكليز مستقيمي الرأي سخروا كثيراً من ذلك المقطع من **Political Justice** حيث يشرح غودوين كيف أنه إذا كان عليّ الاختيار، في حريق منزل فينيلون[1]، بين العجوز المجيد، وأمي التي هي مربيته، عليَّ اختيار فينيلون، لأنه ما أهمية «أمي» في نظر العقل وخير البشرية العام (**Political Justice**، الكتاب الثالث، الفصل الثاني)؟ الجميع يعرفون نقد غودوين لمؤسسة الزواج! لكن يعرف الجميع أيضاً أنه رفض رؤية شيلي، الذي كان قد خطف ابنته، لأنه قد تزوج من قبل (هذه الوساوس لم تمنعه مع ذلك من أن يقترض منه مالاً كثيراً). لقد ورثت ماري شيلي هذه التناقضات العائلية، وخطابُ العائلة يجوب الحكاية (من طرفٍ لآخر). إن العلاقات بين ڤيكتور والمسخ هي علاقات أب بابنه الذي يرفض الاعتراف (وهذا هو السبب في كون المسخ لا اسم له، وليست رحلة حياته غير بحث طويل عن الأبوة، وهو مسعى لا تقوم به الزوجة المغواة والمتخلى عنها، بل يقوم به الابن). إن المسخ يعرف السعادة مداورةً، عبر العيش معهما الحب البريء العائلي لسكان المنزل الريفي. وإذا كان قد أُفسِد فليس بفعل المجتمع وقوانينه (جوستين هي التي يتم إعدامها، وڤيكتور هو

---

(1) كاتب فرنسي (1651 ـ 1715) من بين ما تركه مؤلفات في التربية، كـ **Traité de l'éducation des filles**، والأمثال **Les Fables**، و**Dialogue des morts**، و**Les Aventures de Télémaque** (م).

الذي يلقى به في السجن في إيرلندا)، بل بسبب استحالة الحصول على عائلة: هو مستعد للذهاب إلى الصحراء، بمجرد أن يعطيه خالقه شريكة حياة، ويسمح له بتأسيس عائلة. وإذا كان ڤيكتور لا يفي بهذا الوعد، دافعاً هكذا المسخ إلى القضاء على عائلة فرانكنشتاين، فلأنه يرى بعيني الخيال المسخَ وقد صار له أولاد وأحفاد، يشكلون نقطة انطلاق لسلالة، ولأن هذه الرؤيا العائلية لا تُحتمل بالنسبة إليه. ليست مشكلة المسخ اجتماعية إذاً بصورة مباشرة، إنها عائلية أولاً. لكن استخدام خطاب العائلة هو أيضاً، بصورة تقليدية، استخدام خطاب عن المجتمع: هذا الأخير عائلة كبيرة، خاضعة لسلطة الملك الأبوية، مثلما العائلة مجتمع صغير، خاضع لسلطة رب العائلة، الـ **paterfamilias**، المطلقة. وفي هذه الحركة المستمرة بين العالَم الكبير والعالَم الصغير، ثمة تصور تراتبي للاجتماعي يناقض في نص ماري شيلي الفوضوية[1] الأبوية. إن الاهداء نقد لا واعٍ: يمكن أن يكون (المرء) مفكراً تحررياً[2]، وبذلك لا يكوِن أباً أقل، وبالتالي موضوعاً على رأس تراتبٍ، في أعلى نص. وكما

---

(1) ثمة من يعرِّبون كلمة anarchisme بالفوضوية، لكن آخرين يعرِّبونها بالتحررية، رافضين ما يمكن أن توحي به الكلمة الأولى. والمعنى الأساسي هو نظام مجتمع قائم على أقصى الحرية (م).

(2) كلمة Libertaire تحمل تقريباً المعنى نفسه لكلمة anarchiste، ورأينا هنا أن نعربها بالتحررية (م).

يعرف الجميع، يكون لهذا الكلمة الأخيرة، أو أيضاً، إذا استخدمنا لغة ماري شيلي، «God always wins»[1].

لقد انزلقت من خطاب العائلة إلى خطاب الدين: المنحدر طبيعي. وإنما على هذه الأرضية بالضبط، يجد تفسيري **لفرانكنشتاين**، بوصفه تناقضاً في الخطاب، تبريره الأسهل، لشدة ما هو معروف أن الحكاية تعارض خطاب الدين بخطاب العلم. لكنني أجد نفسي موضوعاً إزاء مفارقة: لأنه بوصف العلم والدين خطابين صريحين أو مجسَّدين، يغيبان تقريباً عن النص. ليس هنالك كاهنٌ مُعَزِّمٌ في **فرانكنشتاين**، ولا حتى ناسك أشيب. وهذا فرق كبير مع **دراكولا** برام ستوكر، حيث هنالك صلبان (سمّر عليها المصلوب) بقدر ما ثمة فصوص ثوم. لكن ليس ثمة أيضاً أفران تقطير خيميائية أو واقيات للصواعق (هذا أحد الفروق الأكثر إذهالاً مع الأفلام التي لا تحصى). ليست ماري شيلي أكثر صراحة ووضوحاً قط مما هو ڤيكتور أمام والتون: لا تتظاهر حتى بإعطائنا الوصفة. بالكاد نعرف أن «أطوار الاكتشاف كانت واضحة ومعقولة» (ص 113)؛ أما بخصوص الجانب الملموس في الصنع، فينبغي أن نكتفي بتلميح، حرفي واستعاري في آن معاً، إلى «شرارة الحياة» (ص 118). وهذه المفارقة يسهل تفسيرها: إن التناقض الذي ترثه ماري شيلي بات مؤسطراً هنا، بات

(1) «الله هو الرابح دائماً».

موجوداً في الأسطورة وتحبل به. في أسطورة فوست، لكن بوجه خاص في أسطورة بروميثيوس الأكثر تعقيداً؛ لهذا السبب بالضبط، يتعلق الأمر بأسطورة مرجعية. لهذه الأسطورة منحدران في الواقع: بروميثيوس الإغريق **الوقّاد pyrophore**، سارق النار، المتمرد الذي يقدمه أشيل Eschyle[1]، وبروميثيوس اللاتيني **البلاستيكاتور**، الذي يصنع الناس من الطين. والتناقض ليس بين هذين الشخصين بل داخل كل منهما: لأن المتمرد يعترف بقدرة زوش في الوقت عينه الذي ينتهك فيه قوانينه، حتى إذا كان سيخلص إلى إطاحته، كما في **البروميثيوس المُنْقَذ** لشيلي؛ والخالق يبرهن عن كبرياء فوستي[2] ويحكم على نفسه بأن يلاحقه مخلوق لا يعترف بالجميل، ويجب أن نرى فيه العودة الشيطانية للإله الذي يغتصب صلاحياته.

مع ذلك، فاستعارة «الشرارة» تحيل حقاً إلى خطاب علمي. إن قصة ڤيكتور تلخص قصة الكيمياء. إنه يقرأ أولاً باراسلس[3] وكورنليوس أغريپا، لكن رؤية شجرة ضربتها الصاعقة تثير لديه شغفاً بالكهرباء وتجعله يشيح بوجهه عن

---

(1) شاعر وكاتب مسرح إغريقي (525 ـ 456 ق.م) ترك آثاراً مهمة عديدة، جعلت منه خالق المأساة القديمة الحقيقي (م).

(2) نسبة إلى فوست بطل مسرحية الشاعر الألماني غوته (م).

(3) خيميائي وطبيب سويسري (1493 ـ 1541)، أبو الطب السحري (م).

هذين المؤلفين القديمين. ففي اينغولستاد، يتابع دراسات في الكيمياء، وإذا كان يتردد على المدافن، فليس ذلك لتذكّر أرواح الموتى، بل لمراقبة تحلُّل الأنسجة. بيد أنه نشاط مشكوك فيه، وتُشتمّ منه رائحة السحر: لدى ڤيكتور، تنبثق الكيمياء من الخيمياء، لكن عن طريق كبتها. وهذه الأخيرة تعود في اكتشاف السر الخيميائي بامتياز، سر الحياة. إنه مزيج مثير للفضول - ومتناقض - يجعل الأحلام الأكثر قدماً والعلم الأشد حداثة تتعايش لدى ذلك العالِم الذي يمثله ڤيكتور. ذلك أن بداية القرن التاسع عشر هي عصر الكهركيمياء: اكتشاف غالفاني الكهرباء الحيوانية، وڤولتا التيار الكهربائي، واختراع هذا الأخير العمود الكهربائي الذي يحمل اسمه، وتطوير السير هامفري دايڤي له، وهو الأمر الذي أتاح له عزل معادن جديدة، كالسوديوم والبوتاسيوم. إن الكهركيمياء هي بحقٍّ العلم الطليعي. وهي تثير من جهة أخرى افتتان الجمهور: جاء في يوميات ماري شيلي أنها كانت تقرأ كتابات السير هامفري دايڤي، وكانت الجدران والسجاجيد في مكتب شيلي في أوكسفورد تحمل آثار تجارب كهربائية كانت تخيف ناطور المبنى، وخاطرت بتعريض الهاوي شديد الحماس للاتهام بممارسة السحرِ. وإذ بڤيكتور يظهر: خليط من شيلي المراهق والسير هامفري دايڤي.

يمكن التفكير بأني أنصرف إلى بحث متحذلق عن الينابيع، وبأن علاقة الحكاية بهذا البَيْنص العلمي جائزة، وبأن

الفرانكنشتاين الجديد، الذي لا ينفك يصل إلى شاشاتنا، سوف يعكس قريباً، إذا لم يكن فعل ذلك، النشاط العلمي الجديد الطليعي، ذلك المتعلق باختبارات علم الوراثة. وأنا أعتقد أن ثمة هنا ظاهرة أهم: إن ما يعكسه النص إنما هي خطابات لا أشياء (أو موضوعات)، وللتسوية التي يبنيها قيمة حاسمة، بما أنها حل خيالي لتناقض. وثمة نشاط «علمي» آخر تعكسه الحكاية، نشاط بناء الأناس الآليين. ڤيكتور هو ڤوكانسون[1] علم الأحياء (يتعلق الأمر حقاً ببناء: يضع أجزاء وقطعاً متلاصقة الأطراف). لكن خلف هذه الممارسة الحاذقة، التي تسلي المجتمع بواسطة بطِّها ولاعبي الشطرنج الآخرين، ينمو خطاب فلسفي عظيم الأهمية يدفع باتجاه استنتاجات قصوى أوالية ديكارت وتصوُّرَه للحيوانات الآلية: خطاب الإنسان ـ الآلة. إن كتاب لاميتري، **L'homme-machine**، يعود إلى عام 1748. ونجد فيه هذه الصيغة المشهورة: «الجسم البشري آلة تركِّب نوابضها بنفسها». لا يترك هذا مجالاً واسعاً أمام عمل الله الخلاق. وهنا يكمن رهان التسوية التي تشكلها الحكاية ـ وليس هذا الرهان تافهاً، وهو الأمر الذي يجعلنا نفهم لماذا تدوم الحكاية: الحقيقة

---

(1) ميكانيكي فرنسي، ولد في غرونوبل (1709 ـ 1782)، واشتهر له أناسه الآليون، و **Le joueur de flûte traversière** و**Le Canard** بوجه خاص (م).

الحرفية للدوغما، وتاريخية التكوين. بهذه الطريقة، يبشّر **فرانكنشتاين** بالسجال الكبير الذي سيشغل كل القرن التاسع عشر الانكليزي ويصل إلى الذروة مع عمل حفيد الدكتور داروين. إن إسم هذا الأخير في المقدمة لا يمتلك فقط قيمة تحذيرية: في احدى قصائده، **زونوميا**، كان قد قدم نظرية قبعلمية عن التطور، وقد كان لدى شارل داروين من ينتسب إليه.

ما هو إذاً مضمون هذه التسوية؟ لجهةِ الساحة، المسخ هو آدم. (بما أنه) مخلوق، هو تابع كلياً لخالقه، عاجز عن الانجاب، محكوم عليه بالموت حين يموت إلهه (الانتحار الذي يبشر به ليس تافهاً: سوف يهلك على المحرقة التي يكون هو بناها، نسخة قطبية عن الـ Suttee[1] التي كانت الأرملة الهندية تنضم بموجبها إلى زوجها في دار الخلود). إن المسخ آدم يعيد إنتاج بنية سفر التكوين La Genèse، ينكر من دون علمه صيغة لاميتري. لكن لجهة البستان، يضع تكرارُ البنيةِ هذه الأخيرةَ في حالة أزمة: يحوّل المأساويَّ الالهي في الأسطورة إلى هرجة بشرية مضحكة. إذ يجعل الخلق تقريباً في متناول كل أكياس المال، يجعل التكوين La genèse يفقد حرف البداية الكبير الخاص به، يبدأ المضاعفة الالزامية

(1) عادة كانت قائمة لدى الهنود بأن تحرق المرأة نفسها إذا قضى زوجها (م).

للتكرارات. يعلن ڤيكتور العالِم أن الإنسان هو خالق نفسه، وأن التقدم العلمي سوف يمجِّد المخلوق ويهمِّش الخالق: ينزع بصورةٍ مقارِبةٍ نحو صيغة لاميتري، أو بالأحرى نحو **بروميثيوس المنقَذ** لشيلي، ونحو الشاب ماركس، الذي كان يمجِّد بروميثيوس هو أيضاً: «يحتل بروميثيوس في الروزنامة الفلسفية المقام الأول بين القديسين والشهداء». (**اختلاف فلسفة الطبيعة لدى ديمقريط وأبيقور**، توطئة ـ تبيّن مراسلات ماركس من جهة أخرى أنه قرأ **فرانكنشتاين** وكان معجباً به).

إن الله غائب إذاً بوجه خاص من الحكاية: الجحيم أروع من الفردوس دائماً، والشيطان أكثر إثارة للاهتمام من رئيس الملائكة جبرائيل. إن ڤيكتور والمسخ يعوّضان من هذا الغياب الذي يسجّلانه في الوقت نفسه. يدهشنا في الواقع أن ثمة في هذه الحكاية، التي تكثر فيها أسِرَّة الموت، شخصاً واحداً يسلم روحه لله ويبتهل للسماوات، هذا الشخص هو جوستين. لكن ذلك عائد إلى كونها البريئة الوحيدة: لا ڤيكتور ولا المسخ، اللذان نجد كلماتهما الأخيرة في رسائل والتون الأخيرة، يتفوهان بخطاب الندامة. ونحن نعرف الآن لماذا، وأن الله مات معهما. لكن بما أن النص تسوية، هوذا يظهر مجدداً في مكان آخر، في الطبيعة، كتلك القدرة الكلية للجبل الأبيض الذي يملأ المشاهدين برهبة مقدسة. أي أنه يظهر مجدداً في خطاب السمو. في نهاية الفصل التاسع، يتسلق ڤيكتور، بعد إعدام جوستين، الجبل الأبيض (مكرراً

هكذا رحلة للزوجين شيلي):

بعد ذلك بقليل، دخلت وادي شامونيكس. هو أعجب وأسمى من وادي سيرفوا، الذي كنت قد اجتزته للتو، لكنه أقل جمالاً وروعة منه. كانت الجبال، العالية والمغطاة بالثلج، حدوده المباشرة. لكنني لم أعد أرى قصوراً خربة ولا حقولاً خصبة. وكانت جبال جليد ضخمة تقترب من الطريق؛ كنت أسمع قصف رعد الجُرف الثلجي، وأرى الدخان يرتفع لدى مروره. كان الجبل الأبيض، العظيم والبهي، يرتفع من وسط رؤوس الجبال المجاورة، وتسيطر قبته الرهيبة على الوادي (ص 164 ـ 165).

من الواضح أن المعارضة بين الجمال والسمو صريحة؛ وهي مميزة للعصر من جهة أخرى. إن كتاب بورك، **Les Recherches philosophiques sur nos idées de sublime et de beau**، يعود إلى عام 1756، وكتاب كانط **Les Observations sur le sentiment du beau et du Sublime**، إلى عام 1764. نفهم عندئذٍ أن هذه المعارضة تذهب أبعد من مجرد سهولة في وصف منظر (تقدم له إذا صح القول فكرة جاهزة)، أو من الدَّرجة الأخيرة للخطاب الجمالي. لأنه لدى قراءة كتاب الـ **observations** لكانط، ما أن ننسى تلك الصفحات المشهورة بقدر ما هي بائسة عن النساء اللواتي يَنْشُدن العلم، وعن بلاهة زنوج افريقيا، حتى ندرك أن المفهومين يقدمان شبكة تفسير ـ أداة منطقية ـ تسمح بتصنيف جملة الظاهرات (المناظر، أهواء الناس وأطباعهم، الأجناس والأمم) في خانة نوع أحدهما أو

نوع الآخر. هذه الشبكة تعطي، إذا طبِّقت على **فرانكنشتاين**، نتيجة مذهلة: ينتمي المسخ إلى عالَم السمو. لا شك أن بشاعته لا تثير الاعجاب قط، لكنها من نوع تلك المغالاة التي هي الميزة الرئيسية للسمو. فضلاً عن ذلك، ليست البشاعة مزعجة لدى الرجل، الجنس النبيل وبالتالي الأقرب إلى السمو؛ إن الجنس اللطيف هو الذي يهم أن يكون جميلاً. إن المسخ، إذا صح القول، يتميز بسمو بالغ الحدة بحيث لا يقدَّر: هو كالإعصار، أو الظل المتوحد، أو الجحيم الذي وصفه ميلتون، أو الليل (هذه هي الأمثلة التي أعطاها كانط). يفترض أن نكون تعرفنا فيها على عالمه المعتاد: العواصف، كتل الثلج المجلدة في القطب، الظلمات. وسوف نتعرف فيها أيضاً على طبعه: غضوب، لكنه ميّال إلى الكآبة أيضاً.

المسخ إذاً سام: من الطبيعي أن يكون متوحداً، ويخطئ إذا هو حلم بالافراح الناعمة والجميلة للحب العائلي؛ هو من طينة أخرى، وله مصير آخر. ذلك أن هذه الصفة تجعله مساوياً للجبل الأبيض، الذي يتسلق منحدراته برشاقة تربك ڤيكتور. ذلك أنه، مقابل الشخص المذكور، في وضع الله: (بفعل) تغير مفاجئ للأشياء، يسيطر المخلوق بدوره على خالقه، والعبد على سيده، والابن على أبيه. وإذا لم يكن ينقص غير الروح القدس، فذلك لأن هذا الثنائي التجديفي يحتفل بموت الله وينكره في الوقت نفسه. هذا المسخ رومانطيقي حقاً.

التناقضات والأسلوب

هذه الكلمة الأخيرة مهمة: إنها تعيّن لنا موقعاً جديداً للتناقض، هو اللغة أو بالأحرى الأسلوب، وتذكّرنا بأن ماري شيلي تنتمي إلى وسط - هو الجيل الرومانطيقي الثاني - يتميز جزئياً بعلاقةٍ ما باللغة. ذلك أني عزوت إلى التناقض الخطابي الذي أصفه نوعين من الوجود: في البَيْنص (هكذا تناقض حاشيةُ المؤلف، «القمر»، الوصف الذي يعطيه النص)، وفي ما سميته التناقض السردي، أي في تلك الشخصية المزدوجة والممزَّقة، وفي تمزقات كل من نصفيها. هكذا المسخ، ملقياً رثاءه لنفسه، قبل الهرع لينتحر في القطب:

كان قلبي معداً للشعور بالحب والمودة؛ وحين انتزعه الألم منهما ليغرقه في الشر والكراهية، لم يتحمل عنف هذا التغيير من دون عذابات لا يمكنكم أن تتصوروها (ص 316).

من الواضح هنا أن للتناقض تعبيراً بلاغياً، في التناغم وفي الإرداف الخلفي[1] oxymore («بات الشر مذاك خيري» (ص 316 - صيغة مستعارة من شيطان ميلتون)، وأن له وجوداً مادياً في أسلوب ماري شيلي.

لا يكفي القول إن لغة فرانكنشتاين مثيرة للاعجاب (إنها لكذلك): ينبغي أن نبيّن أيضاً كيف تبنى وضد ماذا، وإذا

(1) إجتماع لفظتين متناقضتين (م).

استعدت كلام رونيه باليبار (أنظر: **Les Français fictifs**، باريس، 1974)، سوف أقول إن أسلوب ماري شيلي يستعيد «الجملة الزخرفية اللاتينية للنظام القديم» وينتقدها. إنها ترث في الواقع أسلوب الرواية القوطية الذي تُقدم أوصاف المناظر في روايات آن رادكليف (مثلاً **Les mystères d'Udolfe**، 1794) أمثلة رائعة عليه: دوائرُ كلام واسعة، جمل معقدة، مبنية حول توازنات بلاغية، مفردات مزخرفة من أصل لاتيني، استعارات كثيرة ومتكلفة. إن آثار هذا الاسلوب تُرى كثيراً في **فرانكنشتاين**: يستعير النص منه ما يسميه الانكليز **إملاءه** - اختيار التعابير، نوعاً من الصبغة البلاغية. إذا كان النصّ مخيطاً أسلوبياً، إذا كنا نلاحظ وجود نوع من تساوق الكلام من البداية إلى النهاية، من راوٍ إلى آخر (وليس المسخ هو الأقل فصاحة)، فذلك عائد إلى استعارات أسلوبية.

لكن كلام ماري شيلي يفلت أيضاً من هذا الخطاب المرجعي، بطريقتين. لجهة الافراط أولاً: في المبالغة في الفصاحة المحتدمة، حين يصبح التعبير مبتوراً، عنيفاً، عندما تخلي دورة الكلام البلاغية المكان للتعجب، للأمر المختصر، للتعبير الفظ عن الكراهية. تلغى المسافة بين المتكلم وكلامه المتحضر، وتتكشف الأهواء في عريها ومباشريتها. لا شك أن الأمر لا يتعلق هنا إلا بتغيير في البلاغة (بانتقال إلى بلاغة «رومانطيقية»)، لكن علينا أن نسمع في تلك الصرخات شعارات الجموع الثورية، الفصاحة المباشرة للخطيب الشعبي

الذي يغامر برأسه: إن المشهد الكبير للفصل العشرين، حيث يتلفظ المسخ، إزاء رفض ڤيكتور أن يصنع له خطيبة، بلعنته الشهيرة، مكتوب بهذا الأسلوب، ويشن الخصمان، أحدهما ضد الآخر، معركة لفظية لم تعد تربك نفسها باحتياطات خطابية معتادة. لن نسمع فيها بالتأكيد غياب البلاغة، بل الأنفاس اللاهثة للبلاغة الثورية:

ـ كُفّ أيها الشيطان عن تسميم الجو بكلمات الحقد هذه. لقد أعلمتك بقراري، ولست جباناً إلى حد الانحناء أمام كلمات. إمض في طريقك، فأنا لن أتزحزح عن موقفي.

ـ حسناً، أنا ماضٍ، لكن تذكّر! سوف أكون بقربك في ليلة عرسك» (ص 254).

تتم القطيعة الثانية لجهة النقص. ذلك أن الجيل الرومانطيقي الأول (الذي ترثه ماري شيلي أيضاً) أراد تثوير اللغة. إن بيان تلك الثورة هو مقدمة ووردسوورث التي كتبها عام 1800 لديوانه **الموشحات الغنائية** (بالتعاون مع كولردج، الطبعة الأولى عام 1798). وهو نص مدهش، يتضمن عناصر سياسية للغة تحدد الشعر في صيغة مشهورة على أنه «التعبير العفوي عن عاطفة قوية»، ويشترط أن يتحدث الشعر عن الشعب (الذي يقصد به ووردسوورث الفلاحين) بلغة الشعب، وأن ينقل أخيراً العلاقة المباشرة التي تقوم بين الفلاح والطبيعة. إن طابع هذا النص الاسطوريّ بديهي، لكنه ثوّر اللغة الشعرية. لم يعد ممكناً الكلام، بعد ووردسوورث،

على الطبيعة وفقاً للاصطلاحات المعتادة. يتعارض مع وصف وادي شامونيكس بعبارات الجمال والسمو (تقليد موروث من أسلوب عصر الأنوار ما قبل الرومانطيقي)، في الفصل السابع، وصفُ فيكتور للعاصفة وهو عائد إلى جنيف: وصف رسام، شبه طوبوغرافي («إن المكان الذي كان يبلغ فيه العنفَ الأعظم كان في شمالي المدينة، فوق ذلك الجزء من البحيرة القائم بين شناخ بيلريف وقرية كوپيه. وكانت عاصفة أخرى تضيء الجورا بأنوار خافتة» ص 142) وهو وصف ربما استعير من يوميات ماري شيلي عن سفرها. لكن هذه الاستعارة بالذات تعبر عن تسلل اسلوب جديد إلى البلاغة المسيطرة.

إن أسلوب فرانكشتاين هو إذاً تكوينٌ لتسوية. لكن هذا التعبير الفرويدي ينطبق على مجمل الحكاية المعتبرة تشابكات خطب: ثمة تسوية بين التقدم العلمي والتصورات الدينية التقليدية، بين الجمال والسمو، لغة الرواية القوطية ولغة الرومانطيقية. وهذه التسوية هي الحل الخيالي الذي يقدمه النص لتناقض ينمو على مستويات ثلاثة، خطابي، وسردي، وأسلوبي. لكن تبني مفهوم التناقض الماركسي، هو تعريض النفس للسؤال التالي: ما هو الوجه المسيطر في هذا التناقض؟ والجواب سبق أن أعطاه، بكثافة، شارحو فرانكنشتاين: إنه الوجه الديني (إن التقدم العلمي، والخطاب البروميثيوسي الموروث من فلسفة الأنوار، يقودان إلى الدراما والتعاسة). يعني ذلك أن يحوِّل فرانكنشتاين إلى نص رجعي بالمعنى

الأول: تعبر ماري شيلي فيه عن تمردها - تمرد الحس السليم والأخلاق العامة - ضد بيئة باهرة بالتأكيد، لكنها سطحية وخطرة أخلاقياً. إنّ نهاية حياة ماري شيلي، كما نهاية مهنتها ككاتبة - الملجأ الذي وجدته في الامتثالية الڤيكتورية - تعززان هذا التفسير. أما أنا فأظن أنها على خطأ مبين، وأن الوضع أشد تعقيداً: لكن ذلك عائد لكوني أعتقد أن التناقض الخطابي والسردي الذي حللته لا يوجد فقط في رأس ماري شيلي ومعاصريها، بل في الواقع حقاً. إن هذه التسوية التي يمثلها النص تعكس - وتحل بصورة خيالية - تناقضاً **تاريخياً**. عليَّ إذاً أن أصف هذا التناقض.

التناقض التاريخي:
فرانكنشتاين والظرف

ليست الرواية القوطية روايةً تاريخية: لا ينبغي أن نرى في قصر أودولف الرائع أو قصور ڤاتيك **Vathek** الشرقية صورة نُصُب ماضينا التذكارية. وفرانكنشتاين لا يشذ عن هذه القاعدة: لا يتدخل فيه التاريخ فقط (وهو ما يسهِّل تحوُّل الحكاية إلى أسطورة)، وبالأحرى الظرف التاريخي الذي كُتبت فيه الحكاية، لأنه من المفترض أن تكون الحادثة تمت في القرن الثامن عشر. لكننا إذ نقول ذلك يكون ذلك اعترافاً بأن الحادثة تحمل تاريخاً، إذاً هي تاريخية. إن رسالة والتون الأولى، التي تُفتتح بها الحكاية، تسبقها عملياً الاشارة التالية: «سان بطرسبورغ، 11 كانون الأول ـ ـ17» (ص 67). تاريخ ناقص، لكنه تاريخ، يحجب الترتيب الزمني ويكشفه في آن معاً. وأنا أرى في ذلك ما يشبه التدوين المادي للتناقض الذي سوف أصفه: رفضاً للظرف الذي هو انعكاس في الوقت ذاته؛ افتتاناً، لدى أولئك الليبراليين الانكليز الذين كانت ماري شيلي تعيش بينهم، بالحدث الأهم في تلك المرحلة، عنينا الثورة

الفرنسية ونتائجها، لكن في الوقت ذاته تراجعاً أمام الخضّات التي تجعل نظام الأشياء القديم ينهار في فرنسا، وحنيناً (هذا المرض السويسري) إلى ذلك الماضي القريب الذي دمّره الظهور المحتوم للجديد. وراء ردود الفعل هذه، التي ليست نفسية أو أخلاقية فقط، ثمة تحليل سياسي للوضع التاريخي، يحمل **فرانكنشتاين** أثره: عمل الانعكاس (الذي ليس مجرد صورة، كما هو معروف).

استعارة سياسية

تدفعني علامة أولى لأرى في **فرانكنشتاين** انعكاساً للظرف: حظ المسخ بعد الممات بوصفه استعارة سياسية. لأنه إنما استمد من الكاريكاتورات وخُطب السياسيين بقاءه على امتداد القرن التاسع عشر، قبل أن يبعث حياً على الشاشة بصورة نهائية. وبصورة رئيسية في الخُطب المحافظة. فكما رأينا، إذا كان ماركس يلمّح أحياناً إلى المسخ ففي رسائل وبصدد موضوعات خاصة. أما التوريز[1] فغالباً ما يستخدمونه لاستذكار الجماهير، والبروليتاريين، والملحدين والثوريين: يجسد المسخ الذي لا إله له الجماهير التي لا سيّد لها. هذا المسخ ـ الاستعارة موضَوع نقاش. بالطبع ليس أمراً مدهشاً ـ

(1) التسمية التي كانت تطلق قديماً على حزب المحافظين البريطاني الراهن (م).

ومراسلات ماركس تثبت ذلك ـ أن يكون البطل الفريد جداً لقصة عظيمة الرواج متميزة بالموهبة يصلح للاستعادة، العامة كما الخاصة، وأن يحرك خيال المعاصرين الاسلوبي. إن ما يبدو لي وثيق الصلة بالموضوع، بالمقابل، هو أن المحافظين (بدلاً من الليبراليين) استحوذوا عليه: علامة اندراج الحكاية «الطبيعي» في ظرف أيديولوجي وسياسي، علامة رابط بالظرف التاريخي. هنالك في المسخ شيءٌ ما يخاطب موَطن الخيالْ السياسي لدى المحافظين.

هذا الشيء هو انعكاس للثورة الفرنسية. إن الاستعارة المحافظة للمسخ لم تنتظر في الواقع فرانكنشتاين للظهور: كانت قد جابت الأهم بين النصوص الانكليزية المضادة للثورة، كتاب بورك الصادر عام 1790 بعنوان **Reflections on the Revolution in France**. إن أعمال الثوريين الفرنسيين توصف فيه منهجياً تحت استعارتي المسرح (وبوجه خاص الهَزْجة) والممسوخ أو المضاد للطبيعة. هاكم كيف يعرف بورك الثورة: «خليط من العبثي والمثير للسخرية (. . .) خواء غريب، حيث يجاور الطيش الشراسة، وحيث تختلط شتى أنواع الجرائم بشتى أنواع الجنون. ومن يتأمل هذا **المشهد المأسا ـ هزلي المسيخ**، تتعاقب لديه بالضرورة الأهواء الأكثر تعاكساً» (أنا الذي أضع التشديد؛ الترجمة عن إصدار بنغوان، هارموندسوورث، 1968، ص 92). ثمة هنا تصور متشائم للتاريخ (كل التاريخ ليس سوى تاريخ المآسي التي يسببها

للبشرية النزوع إلى الشر لدى الناس وجنونهم)، يشكل النزوع إلى الشر فيه، بصورة استباقية، معادلاً لمسخ فرانكنشتاين: لديه القدرة على التجسد في أجسام جديدة، التَّيَهان المدمِّر والقاتل؛ يعود مثله ليتسلط على مطلقي الجن الذين يظنون أنهم يغيّرونَ المجتمع ولا يفعلون غير اختراع أشكال جديدة من المُنْكَر. إن قراءة وصف المآسي التي تسببت بها إرادة التغيير لدى الثوريين الفرنسيين تعادل قراءة مغامرات ڤيكتور فرانكنشتاين قبل الحالة النهائية (المعطاة لها). ثمة في الثورة من جهة أخرى، كما يقول لنا بورك في مقطعٍ مشهور، ما هو عجيبٌ، كان روسو هو من اخترعه:

> **لقد صرَّح السيد هيوم أمامي أنه أخذ من روسو بالذات سر مبادئه. كان هذا العقل الحاد، وإنْ غريب الأطوار، قد فهم أنه لأجل إدهاش الجمهور ولفت انتباهه، ينبغي الاستعانة بالعجيب. وأن عجيب الميثولوجيا الوثنية لم يعد يُحدث منذ زمن طويل أي أثر؛ وأن العمالقة، والسَّحَرة والأبطال الآخرين لحكايات عجيبة الذين جاؤوا بعدهم، استنفدوا الحصة من المصداقية الممنوحة لزمنهم؛ وأنه لم يبق اليوم للمؤلف غير نوع آخر من العجيب لا يزال ممكناً ولا يزال يُحْدِث أثره بالكامل: عجيب الحياة، والعادات، والأطباع الذي ينتج تصورات جديدة ومفاجئة في السياسة والأخلاق. أظن أنه لو كان روسو حياً بعد، لكان صدمه العمل الجنوني لتلامذته، الذين هم مقلدوه الحرفيون في أعمالهم الغريبة! (ترجمة اعتمدت المرجع ذاته، ص 283 ـ 284).**

إنه نص أخّاذ، يظهر فيه أن الثورة مسخ خلقه مؤلِّف

يمارس نوع العجيب، ويصنع من فلسفة الأنوار (التي يمثلها روسو هنا) ڤيكتور فرانكنشتاين جماعياً. الفرق الوحيد هو أن عجيب ماري شيلي قديمٌ مهجور، مصدر أشباح، أي قصص خيالية، في حين أن عجيب روسو حديث وواقعي، أي مصدر أحداث تاريخية. وبالنسبة لبورك أيضاً، يبدو أن الأفكار تصبح قوى مادية حين تنتقل من الفلاسفة إلى الجماهير: تتجسد في هذه الأخيرة، لكن هذه التجسدات **ممسوخة**. إن الموضوع الذي ينسب إليه بورك هذه الصفة، بصورة مميَّزة، هو الجيش الديمقراطي الثوري، الذي يرفض أن يطيع جنرالاته، ويوقف ضباطه وينتخب من يحلون محلهم: «جمعيات ناخبين ديمقراطية ممسوخة» (**المرجع ذاته**، ص 335)، يقول عن جمعيات الجنود، في صفحات نبوية فضلاً عن ذلك، إن سلطة الجمعية ستنتهي بين يدي جنرال ديماغوجي. مسخٌ بالضبط، هو ذلك الجيش الثوري، الذي لا يحترم القواعد السليمة للاستراتيجية أو للانضباط العسكري، لكن الذي تكون هجماته لا تقاوَم، والذي سيستولي عنوةً على الأساطيل.

إن ما يدهش في هذه النصوص ليس كون التفكير في الثورة الاجتماعية يتم بعبارات المِساخة: هكذا تكون الاستعارات، إنها تضرب مراسيها في تجربة الحياة اليومية. ذلك أن تلك الثورة سرعان ما ستقع في هذا المحذور وبصورة على ذلك القدر من الجذرية. على كل حال، حين كتب بورك، عام 1790، كان لويس السادس عشر لا يزال على عرشه، حتى إذا

كانت سلطته قد ضعفت: خلافاً للظواهر، تسبق هذه المساجلة العنيفة حكم الارهاب، الذي سوف يثبط حماس الانكليز الأكثر ليبرالية. لكن بورك كان قد أدرك الطابع المدمِّر للتغييرات التي كانت أحداث تموز 1789 تبشر بها. مثلما الخضات التي يبشر بها المسخ مدمرة هي الأخرى. إذا كان فرانكنشتاين يرفض في نهاية المطاف إعطاءه شريكة حياة، فذلك لأنه يتخيل النسل الممسوخ ينمو ويتضاعف، وينتهي إلى الحلول محل العرق البشري. هاكم ڤيكتور في موقع دوق أورليان: إذ يتأمل الأرستقراطي المستنير تلامذته، يخشى فجأة أن تكون نهايته على المشنقة، ويصبح مناهضاً للثورة. تلامذته (إن المسخ، وهو استعارة سياسية، يمثل دائماً حالة جماعية، جيشاً أو جمهوراً) هم ذلك **الرعاع** من مثيري الفتنة الذي ينهب شوارع لندن وبيوتها بأي ذريعة (ضد الرجعيين، نجد مثلاً الهياجات الشعبية لدعم ويلكس عام 1768؛ وضد الكاثوليك، ثمة الـ **Gordon riots** لعام 1780)، أو ذلك الحشد الثوري الذي يستولي على الباستيلات ويسجن الملوك. إن الهِذْرة L'hydre ذات المئة رأس تنتمي إلى ميثولوجيا وثنية أفل عهدها: يقدم المسخ تجسيداً جديداً لذلك الحشد ـ لا تحول قامته العالية، وبشاعته دون أن يكون قريباً من الجنس البشري، واقعياً إجمالاً، كما هي واقعية تلك الأحداث التي هو ممثلها الهَلْسي. **لفرانكنشتاين** إذاً، على الأقل، علاقة بالظرف التاريخي: يجسد المسخ استعارته؛ والعلاقات بين

فيكتور والمسخ ترسم له ملمحاً أساسياً.

شبكة تلميحات تاريخية

قلت إن التاريخ، في فرانكنشتاين، لم يكن حاضراً قط. بيد أننا إذا قرأنا النص عن كثب، ندرك أنه يتضمن تلميحات تاريخية. هذه ا لشبكة سوف تشكل علامتي الثانية. إن تأريخ الرسائل يبيّن أن ماري شيلي تنوي أن تحدد موقع حبكتها في فترة حديثة، لكنها ليست معاصرة. «ـ ـ17»: هذا التاريخ غامض جداً، لكن التلميحات تتيح لنا أن ندققه. هكذا يقرأ المسخ فرتر، المنشور عام 1774: هو ذا ما يقرِّبنا. ويتضمن النص تلميحاً إلى حدث تاريخي دقيق، يُستدل انطلاقاً منه على حاضر الحكاية. ففي الفصل التاسع عشر، يتوقف ڤيكتور فرانكنشتاين في أوكسفورد، وهو في طريقه إلى اسكوتلندا:

> **فيما كنا ندخل تلك المدينة، كنا مأخوذين بذكرى الاحداث التي تمت فيها قبل أكثر من قرن ونصف. هناك بالذات كان شارل الأول قد حشد قواته. كانت المدينة قد بقيت مخلصة له في حين كانت الأمة بأسرها تخلت عن قضيته للحاق براية البرلمان والحرية (ص 245).**

يعطينا هذا النص تاريخاً، 1642 (في ذلك العام بالذات، في بداية الحرب الأهلية، التجأ شارل الأول إلى أوكسفورد، تاركاً لندن بين أيدي أعدائه)، ووسيلة لتأريخ الحاضر: «أكثر من قرن ونصف». يوحي لي ذلك بفكرتين: إن الحدث

المعيّن للتاريخ يجد موقعه في ما يسمونه غالباً الثورة الانكليزية (أفكر في أعمال كريستوفر هيل)؛ و1642 مع 150 عاماً، يساوي 1792. هوذا رقماي «ـ17» يتكشّفان عن كونهما أكثر ملاءمة مما كان يبدو للوهلة الأولى: يستتبعان أن سير أحداث الرواية يقع بين 1792 و1799، أي خلال الثورة الفرنسية. طبعاً، لا يمكن أن ننتظر من قصة خيالية انسجاماً كرونولوجياً كبيراً: في الفصل العاشر، يتلو ڤيكتور أمامنا مقطعين من قصيدة، هي قصيدة **Mutability**، التي كتبها شيلي عام 1816. سوف نتحاشى إذاً اعتبار تسلسل الأحداث الزمني هذا واقعياً: لكن بما أن الثورة تعود إليه مرتين (الثورة الانكليزية تحويل، بالمعنى الفرويدي، للثورة الفرنسية)، علينا أن نقرأ فيه علامة.

يبدو إذاً أن الثورة الفرنسية تندرج في نص فرانكنشتاين. لكن تلزمنا ملاحظة أن هذا الحضور لا يتألق إلا بغيابه. ليس ثمة أدنى تلميح في الواقع إلى الخضات السياسية، والعصيانات الفلاحية، وأعمال الارهاب، والحروب التي أدمت أوروبا. حين يجتاز فرانكنشتاين وكليرڤال نهر الرين نزولاً، للذهاب إلى إنكلترا، يفعلان ذلك كسائحين، مثل الكثير من سابقيهم على امتداد القرن الثامن عشر (ومثلما فعل الزوجان شيلي بالذات عام 1814، مستفيدين من الاستراحة التي تركها لهما الغول، المصطاف في جزيرة إلبا).

إن مضمون العلامة يبدو لي إذاً ما يلي: لقد حددت ماري

شيلي سير أحداث (حكايتها) في مرحلة حديثة جداً، لكنها أرادت أيضاً، بصورة متناقضة، أن تكون الاحداث المستعادة، أو بالأحرى الجو، أكثر قدماً. أرادت إذاً أن تفعل كما لو أن الأحداث القريبة لم تحدث. وهذا شكل من الإنكار الفرويدي: أعرف تماماً أن الثورة حدثت، لكن وإن يكن.. (وأتصرف كما لو أنها لم تحْدُث). يمثل المسخ عندئذٍ عودة الشيء المُنكر. يحاول ڤيكتور إنكار وجوده برفضه ما فعله للتو (ما كاد المسخ يفتح عينه حتى كان خالقه المرعوب يهرب من المختبر)، وفي ما بعد، بملاحقته لتدميره. لكن حتى موت المسخ لن يحيي الزمن القديم مجدداً: وليم، وجوستين، وكليرڤال، واليزابيت زالوا من الوجود نهائياً. هم «عائلة» ڤيكتور «القديمة»، كما يقولون «النظام القديم». في الوقت ذاته، يكون هذا الإنكار الفرويدي حلاً لتناقض عاطفي، لأنه يسمح (القصة الخيالية وحدها تسمح) بالتوفيق بين الافتتان بما حدث (حماس ڤيكتور حيال اكتشافاته) والحنين إلى ما بات من الماضي بصورة نهائية (تأسفات ڤيكتور). نفهم لماذا لا يمكن الثورة الفرنسية أن تكون حاضرة في هذه الحكاية؛ نفهم أيضاً لماذا لا يمكن أن تكون غائبة عنها. وكما يلاحظ فرانكو موريتي (**Signs Taken for Wonders**، لندن، 1983، ص 107)، إن ماضي السرد القصصي هو الدعامة الاسلوبية لهذا الحل: هو يُبعد في الماضي مسخاً مألوفاً إلى حد أنه لا يمكن ألا يكون حاضراً،

ويتيح للقارئ أن يسيطر على خوفه وأن يستمتع به إذاً.

نجد الالتباس ذاته في النموذج الثاني من التلميح التاريخي الذي تنطوي عليه الحكاية، موضوعة المحاكمة. والتلميح هنا غير مباشر، لكنه مزدوج: يحيل إلى خطاب الأنوار بصدد العدالة، وإلى نقد المظالم المشهورة للمحاكم، وإلى التأمل الفلسفي بخصوص المؤسسة (إن بحث بيكاريا، **Des délits et des peines** ـ **الجرائم والعقوبات**، يعود إلى عام 1764)؛ ويحيل أيضاً إلى دُرجة في الرواية الانكليزية في نهاية القرن الثامن عشر، دُرجة مشاهد المحاكمات. وأصل هذه الدُرجة قريب جداً إلى ماري شيلي، لأنه يرتقي إلى رواية والدها، **Caleb Williams**، وهي قصة اضطهاد قضائي طويل، يجد الضعيف خلاله صعوبة عظيمة في تغليب براءته بوجه افتراآت القوي، وحيث تكون المشاهد الحاسمة مواجهات قضائية.

يتضمن فرنكنشتاين قصة اضطهاد، ذلك الذي وقع ضحيته دو لاسي، العجوز الأعمى الذي يترصده المسخ عبر ثقب في الحائط؛ وهو يجعلنا نشهد محاكمتين: جوستين البريئة يصدر عليها الحكم ويتم إعدامها في قضية قتل الصغير وليم؛ أما ڤيكتور، البريء هو الآخر، والموقوف بسبب مقتل كليرڤال، فينجح في إظهار براءته، لأنه كان له حظ المثول أمام قاض عادل ورحيم. إن مغامرات دو لاسي هي في وضع البنوَّة الروحية لأفكار غودوين، كما لنقد فولتير للظلم: محاكم غير عادلة، تحكم بالموت على بريئين، وقضاء تعسفي، يأخذ

الوالد بجريرة الابن، ويلقي به في السجن بفعل ما يشبه كثيراً أمراً استبدادياً، ويضطره للخراب والهرب والنفي. هذه العدالة ليست عدالة، وإذا كانت الحكاية تصور «الأشياء كما هي» (هذا هو العنوان الفرعي لـ **Caleb Williams**)، ينبغي تغيير هذه الأشياء.

يختلف عن ذلك تماماً مشهدا المحاكمة. لأن العدالة يُحكم بها فيهما بانتظام ولا تضطهد المتهم: إن ما ترزح تحته جوستين إنما هو مكائد المسخ، لا مكائد القضاة، في حين أن دفع ڤيكتور بالغيبة يفضي إلى إطلاق سراحه. لكن هذه المحاكمات ملتبسة، مع ذلك: يلاحقها ظل الجاني، المسخ كلي القدرة الذي هو فوق المحاكم. وهي تتميز بانعزال البريء وسط جمهور معادٍ له، ويطالب برأسه («كان صوت الشعب وتعبير القضاة قد أدانا الضحية المسكينة» ص 153) - إن توقيف ڤيكتور في إيرلندا يذكّر من جهة أخرى بتوقيف أندريه شينييه[1] ومثول هذا الأخير أمام جمعية شعبية (أنظر ر. باليبار ود. لابورت، **Le Français national**، باريس، 1974، ص 184 - 187)؛ وهي مطبوعة أخيراً بالشعور بالذنب الذي يسيطر على ڤيكتور خلال المحاكمتين، وباعترافات جوستين

---

(1) شاعر فرنسي، ولد في القسطنطينية (1762 - 1794). كانت له علاقة في البدء بالحركة الثورية، ثم اعترض في ما بعد على تجاوزات حكم الارهاب، ومات على المقصلة (م).

التي سرعان ما ستتراجع عنها، بالتأكيد. وهذا يشبه أكثر العدالة في رواية ديكنز، **قصة مدينتين A tale of two cities**، أو **اللُّبَيْن الأحمر Le mouron rouge** للبارونة اوركزي، أي التصوير الخرافي للعدالة الثورية لدى الانكليز. إن الرعب الذي يثيره المسخ هو واحدة من نتائج حكم الارهاب، والشعور بالذنب الذي يحس به ڤيكتور هو الشعور ذاته لدى مطلق الجن، وهو موقع تشغله خلال الثورة، على التوالي، كل الأحزاب، مع تسارع مجرى الاحداث: أرستقراطي ليبرالي يرى الجمهورية تنتصب في البعيد، وبورجوازي من أنصار بريسّو[1] يرى احتكامه للشعب ينقلب ضده، وبرجوازي صغير يعقوبي يدفع ثمناً باهظاً بسبب تصفية المسعورين[2]. هاكم بم يمثل فرانكنشتاين الظرف التاريخي: لا يجسد مضمونه بل شكله، هذا المزيج من العنف ومن الهرب إلى الأمام.

غودوين، ماري وولستونكرافت

الزوجان شيلي والثورة

بيّنت إلى الآن وجهين للعلاقة بين الحكاية والظرف

(1) بريسّو دو وارڤيل (1754 ـ 1793). أحد قادة الجيرونديين. توفي على المقصلة (م).

(2) الكتلة الأكثر جذرية ضمن من جرت تسميتهم خلال الثورة الفرنسية، اللامتسرولين (م).

التاريخي: إن شخص المسخ تجسيد لإحدى الاستعارات الرئيسية للخطاب السياسي المعاصر (تلك التي تسعى للتحديد الدقيق لخصوصية الثورة وجِدّتها)؛ وتعكس الحكاية، في العلاقات بين ڤيكتور ومخلوقه، شكل الاعمال السياسية الأكثر أهمية. شكلاً مدركاً، بالتأكيد، من وجهة نظر محددة، هي وجهة نظر المراقب البريطاني، بتناقضاته الخاصة: هذا الرابط بتجربة مجموعة أو ذات هو الوجه الثالث للعلاقة التي أحللها.

في الواقع، أنا قريب كفايةً من نظرية الاستعارة التي يعرضها لاكوف وجونسون (**Les métaphores dans la vie quotidienne**، باريس، 1986). إن صنع استعارة، بالنسبة اليهما، هو تركيب مفهوم بتعابير مفهوم آخر. هكذا إن للاستعارة المفهومية **النقاش هو الحرب** تحقُّقاتٍ في اللغة: هاجمتُ محاجَّته، صرعتُه وسط اللهب، اضطر للتقهقر، الخ. يمكن إذاً أن نفتكر الثورة كمسخ: هي دموية، تقتُل وتُرهب، تتخبط وتزرع الدمار. هذه الاستعارة تحوّل من جهة أخرى سيرورة تاريخية، لا بداية لها ولا نهاية، إلى موضوع يمكن تحديد كميته والسيطرة عليه، هو الثورة: هذا ما يسمونه استعارة **أونطولوجية**. إن ذروة هذه العملية هي المجاز أو التشخيص، الذي فيه تنبعث الحياة في الموضوع: يتم الانتقال من النعت «ممسوخ» في نص بورك إلى تركيب تعبيري اسمي، وهاكم التاريخ قد تجسّد. أخيراً، تجد كل استعارة أساسها في

تجربة ذات. في حالة **استعارات التوجه**، يتم وضع الاستعارات انطلاقاً من تجربة الجسم. **السعادة فوق، والتعاسة تحت**، لأن وضع التمدد يرتبط بالمرض، ووضع الوقوف يرتبط بالصحة: أنا في السماء السابعة، أنا في أسفل سافلين. في حالة الثورة، تصبح سيرورةٌ فيزيائيةٌ (هذا يدور كدولاب، يعود ذلك بانتظام مثل الفصول) استعارةً سياسية. وفي طرف هذه السلسلة تجسيدٌ، هو المسخ، الذي يحفز Catalyse تجربة ذوات. أود أن أبين أن هذه التجربة عائلية، عن طريق تحليل تناقضات بيئة ماري شيلي في علاقتها بالوضع التاريخي.

إن ماري شيلي، وهي ابنة وزوجة ناس يساريين، لا بل ناس من أقصى اليسار، إذا استخدمنا تعابير غير دقيقة تاريخياً، لا تجحد هذه البيئة، لكنها لا تشعر بأي انجذاب لأفكارها السياسية. وهي تقول ذلك من جهة أخرى بوضوح بعد وفاة شيلي: أنا احترم من يريدون تغيير العالم، لكنني لا أشاطرهم أفكارهم، لأن مزاجي لا يدفعني إلى التطرف؛ وإذا استثنينا أقربائي، لم أحب الليبراليين يوماً، حتى إذا لم أقل شيئاً ضدهم. وما بقي من حياتها يُظهر من جهة أخرى إرادة اندماج وامتثالية (وهذا يفسر لماذا لم تكن **لفرانكنشتاين** ذرية: لم يكن مؤلِّفه يريد تثوير الأدب، كما لم يكن يريد تثوير المجتمع).

هذا الموقف الشخصي، موضوع المزاج هذا، ليس بحد

ذاته مثيراً جداً للاهتمام. لكنه يتيح لماري شيلي أن تقول بوضوح ما تشعر به بيئتها، بصورة غامضة أحياناً: نشعر لدى هؤلاء الرجال والنساء اليساريين بتردد، بتراجع أمام نتائج أطروحاتهم الخاصة بهم، التي ترتبط بعمق بتجربة الثورة. إن شكل الظرف، الذي تُخرجه الحكاية، هو أيضاً شكل ذلك التردد.

فلنأخذ غودوين. إن التناقض لديه صريح: هذا النصير للثوريين الفرنسيين، هذا الصديق لليعقوبيين الانكليز والمدافع عنهم، الذي لم يتردد في المجازفة للاحتجاج ضد القمع الذي كان يصيبهم، لم يكن يحب الثورات. إن عنوان فصل من **Political Justice** (الكتاب الثاني، الفصل الرابع) هو الثورات. وبعض المقاطع من الملخّص الذي يضعه غودوين عنها سوف تكفي لاقناعنا: «التدابير الثورية تتناقض مع الاستقلال - مع روح البحث الحر (. . .) - الثورات دموية - فظة ومبكرة من حيث آثارها» (**مرجع مذكور**، ص 266. ويجب أن نفهم بكلمة مبكرة أنها «توقف التقدم المنتظم والسليم للحقيقة السياسية والتحسين الاجتماعي» (**المرجع ذاته**، ص 274). نخطئ مع ذلك إذا رأينا في ذلك موقفاً وعظياً وإصلاحياً سطحياً. إن الجملة الأخيرة في الملخّص تقول في الواقع: «في بعض الحالات، تكون الثورات مستحبّة». وبالتأكيد، لا ينبغي المبالغة في تقدير هذه الصيغة: من الممكن أن يؤيدها بورك، الذي كان عضواً في الجناح

الليبرالي للطبقة السياسية الانكليزية، **الويغز**، وكان نصيراً للثورة الاميركية، ويمتدح على غرار زملائه ثورة 1688 المجيدة، ذلك الانقلاب الذي حلت سلالة آل هانوڤر بموجبه محل سلالة ستوارت. لكن غودوين يذهب أبعد في الواقع: مع أن الثورات عنيفة، وبالتالي ضارة، فهي ضرورية، إنها المرافقة الالزامية للتغيرات الاجتماعية الكبرى؛ ومن يستسلمون لها يخطئون، والفيلسوف لا يؤيدهم: لكن خطأهم ينجم عن «مبالغة في الفضيلة». إن هذا يشبه كثيراً ائتلافاً لكلمات، ويوضح جيداً التناقض الغودويني: الثورات ضرورية (ولقد رأينا أهمية مفهوم الضرورة في فلسفة غودوين)، لكنها ضارة؛ الثوريون فاضلون، لكنهم مبالغون؛ المسخ طيب إلى حد أنه يصبح شريراً للغاية؛ ابتزازاته مؤسفة لكنها حتمية. هذا هو قدر المسخ، هذا قدر الثورة.

لم يخطئ المعاصرون في تقدير الأمر. لقد قرن الانكليز غودوين في تفكيرهم بأولئك الثوريين الخطرين، اليعاقبة الانكليز؛ هو شيطان من المرتبة الثانية، تمكن معاملته بالاحتقار والنسيان ـ البؤس شكل لطيف من أشكال القمع ـ لأنه أقل خطراً من الشيطان بالذات، أي من توم باين. لكنه مع ذلك شيطان مَسيخ. هاكم العبارات التي يشير بها دو كوينسي، بعد سنوات قليلة، إلى سمعة غودوين: «كان يثيره غول أو هامة محرومة من الدم، أو أيضاً المسخ الذي خلقه فرانكشتاين» (استشهاد وارد لدى ف.ك. براون، The Life of

William Godwin، لندن، 1926، ص 155). تغيُّر مفاجئ بالضبط للأشياء: إذا كان ڤيكتور فرانكشتاين خلق مسخاً، فلأنه كان لخالقته والد مسخ، متعطش للدم ككل الثوريين. نحن بالتأكيد في الايديولوجيا؛ أو بالأحرى في الايديولوجيات. لأنه بالنسبة للمحافظين، ليس المسخ شخصاً ملتبساً: هو يمثل البروليتاريا، الجمع الثوري، الجماهير التي لا إله لها؛ هو عنيف وشرير بالمطلق؛ ينبغي تدميره، كدراكولا. هذا هو المسخ الذي اختارته الاجيال اللاحقة السينمائية عموماً. لكن بالنسبة لماري شيلي (ولليبراليين، إذا تجرأوا على أن يستعيدوا الاستعارة لحسابهم - لكننا رأينا أنهم لم يفعلوا ذلك)، المسخ متناقض. هو يمثل الثورة بالتأكيد، والثورة الفرنسية أولاً، لكن بما فيها من إيجابي ومن سلبي في الوقت نفسه، كحدث ضروري ومرحَّب به، لأنه محرِّر؛ لكن كحدث دموي، مكلف على صعيد الحيوات البشرية والحماسات المحبَطة، ولا يعرف أن يتوقف. نرى لماذا تغلبت النسخة المحافظة للأسطورة: بما أنها أبسط، وأقل ارتباطاً بتعقيد ظرفٍ، تنسجم أكثر مع الوهم ومع الكاريكاتور. تصبح الاسطورة فيها مخاتلة، ميثولوجيا بالمعنى الذي يعطيه بارت للكلمة.

بيد أن لمسخ غودوين ميزة على مسخ **فرانكنشتاين**: إنه يعثر على شريكة حياة. ولقد كان لماري وولستونكرافت تجربة مباشرة بخصوص الثورة الفرنسية. فمثل إيما غولدمان

التي ذهبت إلى موسكو بعد اوكتوبر[1]، قررت إبداء دعمها للثورة بالاستقرار في باريس، تماماً كتوم پاين أو ووردسوورث. يجب أن نفهم التجربة، المأساوية غالباً، للمناضل الثوري أو المثقف المتعاطف، الذي تدفعه قناعاته للاستقرار في بلد الثورة، حيث يستقبلونه بحذر بوصفه غريباً (سرعان ما تصنع منه البارانويا الثورية جاسوساً)، وحيث لا يجري التأخر في تجاوزه لجهة اليسار، إذ يتقدم التاريخ بصورة أسرع في البلد الذي يختاره مما في مسقط رأسه (إن توم پاين، الذي كان موضع كره شديد تكنه له البرجوازية والارستقراطية الانكليزيتان، كان جيرونديا[2] في باريس، ورفض التصويت لصالح إعدام الملك، وسجنه اليعاقبة كمشتبه بتأييده للمَلَكية، ولم يطلق سراحه إلا بعد سقوط روبسبيير - يعقوبي ما وراء المانش، جيروندي قبله). وبمجرد ما يدخل بلده الام في حرب ضد الخطر الثوري، سوف يجد نفسه بسرعة في وضع زائف تماماً (مع أن مجتمعات تلك الحقبة كانت أكثر ليبرالية على هذا الصعيد من المجتمعات الحديثة: إن توم پاين، الذي كان قد قاتل إلى جانب الثوريين الأميركيين، لقي استقبالاً ممتازاً لدى عودته إلى إنكلترا). هذا

---

(1) المقصود ثورة اوكتوبر الروسية، خريف عام 1917 (م).

(2) كان الجيرونديون يشكلون الجناح المعتدل في الثورة الفرنسية، بينما شكل اليعاقبة الجناح المتطرف (م).

كله حدث للانكليز المقيمين في فرنسا إبان الثورة. إن توم باين، المتمزق، خلص إلى الرحيل إلى أميركا، ووردسوورث الذي كان رأى في الثورة عصراً ذهبياً، عاد إلى بلده، وبات مع انقضاء الزمن رجعياً كاريكاتورياً (يعبر لنا مقطع من الـ **Prelude** عن فرحه الشديد حين علم بمقتل روبسبيير).

إن رد ماري وولستونكرافت أكثر وقاراً، لكن التجربة كانت أليمة بالقدر عينه. أكثر بلا ريب: غادر وردسوورث فرنسا في كانون الأول 1792، أما ماري وولستونكرافت فمضت إلى باريس في تشرين الثاني 1792، وكانت فيها بالتالي في شباط 1793 حين أعلنت انكلترا الحرب وبات وضع الانكليز في باريس متزعزعاً؛ كانت لا تزال فيها في تشرين الأول من العام نفسه حين أمرت لجنة السلامة العامة بتوقيف كل المواطنين البريطانيين، ولم تفلت من السجن إلا لأنها لجأت إلى خارج الأسوار، إلى نويي. وقد بقيت في فرنسا حتى عام 1795، وكانت تقيم بشكل رئيسي في الهاڤر. بمعنى آخر، أمضت في فرنسا الفترة الأشد خطراً على الأجانب، إبان الثورة.

وهي تجربة ممزِّقة بالتأكيد. فأن يخاف المرء على حياته، ويضطر للهرب - من باريس إلى الهافر - ويرى أصدقاءه يسجنون ويموتون على المقصلة (كانت ماري وولستونكرافت تتردد على صالون مدام رولان، وتعرف الجيرونديين جيداً)، ثم يؤسس عائلة في ظروف كهذه وينجب طفلاً، أي يخاف

أيضاً على حياة أقربائه، كل ذلك يتطلب الشجاعة لتحمله وثباتاً أكيداً لكي لا يجحد آراءه لفترة الشباب. لقد امتلكت ماري وولستونكرافت هذه الشجاعة وهذا الثبات، وليس كتابها **قصة الثورة Histoire de la Révolution** قصة زوال للوهم. لكن يبقى هناك تناقض، هو ذلك بالذات الذي أحلله، والذي توردُه ماري وولستونكرافت بصراحة: الثورة ضرورية ومستحبّة، لكن الشعب الفرنسي لم يكن من النضج بحيث تتم كما يجب. تقول: إذا أعطيتم أولاداً آلات قاطعة، يُحْدثون اضراراً. وحكم الارهاب هو أحد تلك الاضرار، لكنه هو أيضاً كانت له منفعته كمَثَل دموي: ما أن يمر الارهاب، حتى تستخلص الدروس ويكون بإمكان الأمل أن يُبْعَث حياً. في إحدى رسائل ماري وولستونكرافت، التي يضمها كتابها **رسائل من السويد**، التي كتبتها بعد إقامتها في فرنسا، تحكم على نتائج تجربتها بالقول إن الأمل يجعلها تحلم دائماً بعصر ذهبي قادم، وإن العقل يذكّرها بأن الانسان إنسان، «يثير في الوقت ذاته المحبة والاشمئزاز، الاعجاب والازدراء» (استشهاد وارد في ر. هولمز، **Footsteps**، لندن، 1985، ص 132). أي وصف رائع للمخلوق الذي اخترعته ابنتها، والذي أرى فيه أثراً لتجربة الأم! يقع تناقض بين **التمرد** ضد النظام القائم، **والنفور** الشديد الذي تولده نتائجه.

فلنتقدمْ جيلاً إلى الأمام: حين كُتب **فرانكنشتاين** كانت الثورة سيرورة ناجزة، حدثاً بات تاريخياً، موضوع تحليل

وموازنة. إن ماري شيلي وشيلي في وضع يستطيعان فيه تقدير نتائجها، والأفق مربك بتلك الشخصية، المسيخة بالنسبة للانكليز، شخصية نابليون يخون المثل العليا الثورية لكنه يصدِّرها أيضاً. بالنسبة لشيلي ووسطه، تكمن المهمة السياسية الكبرى في استخلاص دروس الحقبة: كل مشروع سياسي يمر بهذا التحليل. إن **فرانكنشتاين** هو أيضاً ناتج هذه الموازنة. لقد جرى حفظ لائحة الكتب التي كان يقرأها الزوجان شيلي في نهاية عام 1814: توم پاين، غودوين، ماري ولستونكرافت، فولتير، من جهة، **والراهب Le moine** لليويس، **والإيطالي** للسيدة رادكليف من جهة أخرى. إن هذه القراءات، أبعد من طابع الورع العائلي الذي يطبعها، تمزج الفلسفة السياسية بالرواية القوطية: من هذا الزواج بينهما، وُلد المسخ.

إن نص الحكاية ممتلئ بتلميحات إلى مجرى حياة شيلي ونشاطاته السياسية. لماذا يختار فرانكنشتاين مثلاً، من بين كل جامعات ألمانيا جامعة إينغولستاد ـ المدينة التي ولد فيها المسخ؟ أليس ذلك لأنه في تلك المدينة تأسست عام 1776 جمعية الملهَمين، ذات البرنامج الثوري ـ الأولي، التي كان شيلي يعرفها جيداً وكان قد شاركها أفكارها في مقتبل شبابه (أنظر ر. هولمز، **Shelley: The Pursuit**، لندن، 1974، ص 52)؟ ولعنة المسخ («سأكون معك في ليلة عرسك»)، والاغتيال الذي تبشر به يذكّران بشدة بحادثة هزت شيلي

خلال إقامته في بلاد الغال عام 1812. لما كان قد اهتم عن كثب قليلاً بالشؤون المحلية، ودافع عن المستغَلين بصورة شهمة بقدر ما هي مشوشة، دخل في نزاع مع أعيان المكان. وخلال هجوم ليلي غامض ضد مسكنه (يصعب هنا أن نميز الاستيهام من الحقيقة، لكن الاستيهام هو أيضاً وثيق الصلة بالموضوع)، صرخ المهاجم، الذي ردَّه شيلي بإطلاق النار من مسدسه، قبل أن يهرب: «أقسم بالله، أني سأنتقم! سأقتل امرأتك! وأنتهك عرض أختك! بحق الله، سأنتقم!» (**المرجع ذاته**، ص 191). أخيراً، إنما في نزلٍ بشامونيكس، وفي الفترة التي كانت تكتب فيها ماري **فرانكنشتاين**، وفي ذلك المكان الذي عثر فيه ڤيكتور على المسخ، كتب شيلي في السجل، تحت خانة «المهنة»، هذه الكلمات التي أحدثت فضيحة بلغت لندن: «ديمقراطي، ومحب للبشر متطرف، وملحد» (**المرجع ذاته**، ص 342). لن يصعب علينا إطلاقاً أن نصدِّق كاتب سيرة شيلي حين يقول لنا إنه كان يتماثل مع المسخ الذي خلقته زوجته.

ما عساه كان يفكر إذاً بخصوص الثورة الفرنسية ذلك المناضل الأممي قبل الحالة النهائية، الذي نفاه من لندن عداء السلطات القائمة هناك والتقليديين، ذلك الرجل الذي، بحسب الاسطورة، كان يعتقد ماركس أنه لو عاش لكان بقي مخلصاً لمثله العليا الثورية؟ ثمة إثنان من نصوصه النثرية يتضمنان تحليلاً قصيراً للثورة: المقدمة لقصيدة **ليون وسيدنا**

(1817)، **والتأملات الفلسفية بخصوص الاصلاح (A Philosophical View of Reform**، المكتوب عام 1820، والذي بقي غير منشور حتى عام 1920). ونحن نجد فيهما إجمالاً الاطروحات عينها. كان محتماً، ضمن حالة الاضطهاد التي كان يعيش الشعب الفرنسي في ظلها، أن تنفجر ثورة. إن شعباً مستعبداً لا يمكن أن يتصور إصلاحات تدريجية: عنف الثورة نتيجة للاضطهاد الذي يتعرض له الشعب، ولتخلفه. «أيمكن من كان البارحة عبداً يسحقه الاضطهاد أن يصبح بغتة واسع التفكير، ومتفهماً ومستقلاً؟» (مقدمة **لليون وسيدنا**). إن الأرستقراطيين والدعامات الأخرى للنظام القديم هم مطلقو الجن هؤلاء الذين يجدون أنفسهم فجأة إزاء الآثار المدمرة لسياستهم.

تضيف المقدمة إلى تلك الاطروحات تحليلاً لخيبة الأمل التي تسبب بها في الأوساط التقدمية (يفكر شيلي بالتأكيد بالمثقفين الانكليز من أمثال وورد سوورث) المنحى الدامي الذي اتخذته الأحداث. سرعان ما تحوَّل الأمل إلى كره كئيب للبشر. إن سفسطات مالتوس هي كل ما يمكن الفلسفة المعاصرة أن تقدمه، والأدب بحد ذاته اتخذ نبرة سوداء جداً. حتى إذا بشَّر بأن الأمل سينبعث مع قصيدته، من الواضح لنا أن هذا الوصف ينطبق أيضاً على **فرانكنشتاين**، وندرك بشكل أفضل كيف يفضي التحليل السياسي، من دون قطعٍ للصلة بين الأجزاء، إلى الرواية القوطية.

إن كتاب ...A Philosophical View، وربما هو الأعمق بين نصوص شيلي السياسية، يتضمن المقطع التالي:

لقد كان الطغاة هم المعتدون، كالعادة. أما المضطَهدون، الذين جُعلوا جاهلين، وخانعين وقساة، وباختصار مخبَّلين بحالة العبودية التي يعانونها، والذين يرون العطش الفكري الذي أثارته فيهم تطورات الحضارة، والذي روَّته الكتابات المسمومة المستوحاة من المنظومة الملكية، فقد انتفضوا ليمارسوا ضد مضطهديهم انتقاماً رهيباً. هذه الرغبة في الانتقام، وفي انتقام كامل إلى هذا الحد، التي هي بحد ذاتها خطأ، وجريمة، وكارثة، إنما تنبع من المصدر ذاته لتعاساتهم الأخرى ولأخطائهم الأخرى، وتقدم إثباتاً إضافياً لضرورة ذلك التغيير المتأخر كثيراً، الذي تلازم معه وشوّهه. (ر. وايت، Political Tracts of Wordsworth, Coleridge and Shelley، كامبريدج، 1953، ص 220).

إن عنف الثورة هو إذاً عنف انتقام. ليس الشعب شريراً، بل يتم إفقاده القدرة على الصبر ـ كما هي حال المسخ. والمقارنة تذهب حتى أبعد، لأن شيلي يدحض، في الفصل الثاني من ...A Philosophical، «مذهب مالتوس القميء». إن ما يأخذه عليه ـ ولن يكون الوحيد في ذلك ـ هو أن عروضه تهدف لانتزاع الحرية الوحيدة الباقية للبروليتاريا المستغَلة، حرية إنجاب النسل:

يؤكد مؤلف معاصر (كاهن بالتأكيد، لأن مذهبه مذهب خِصي مضاعَف بطاغية) أن مآسي الفقراء ناجمة عن إفراط في عدد

السكان. فبعد أن كانوا مجبرين على بيع ثيابهم لدفع الضرائب، ومحكوماً عليهم بالاقتصار على الخبز والشاي، وبأربع عشرة ساعة من الأشغال الشاقة اليومية يفرضها عليهم أرباب عملهم، وبعد أن أصاب الشرث[1] أعضاءهم العارية، ونخر الروماتيزم عظامهم، وطَبَعَ الجوعُ، والرغبةُ المكبوتةُ بالانتقام لدى الجائع، شراسةَ الحاجة على وجوههم، كعلامة قايين، هل ينبغي أن تنقطع الصلة الأخيرة إذاً، التي تبقيهم الطبيعة بها على هذه الأرض الناعمة، التي تتراكم ثرواتها في قلاع طغاتهم؟ (المرجع ذاته، ص 239).

إنني أسمع خلف هذه الفصاحة المحتدمة غضب المسخ الشديد، الذي ينكر عليه ڤيكتور، ذلك الطاغية المالتوسي، «الشيء الوحيد الذي يحول دون أن ينزل الفقراء إلى ما دون مستوى البهائم». وأفهم هذا الغضب: يمكن المسخ أن يستعيد لحسابه هذا المديح لانسجام العلاقات الجنسية، أُسُسَ العلاقات الاجتماعية، وإذ ينكر فرانكنشتاين عليه حق الزواج ينفي ما يفصله عن البهائم. إن ڤيكتور يلعب إذاً، كمالتوس، بنار العصيان، أو الثورة الكامنة. ويتهم شيلي مالتوس، من جهة أخرى، بتنويم المالكين في اليقين الواهم بخلودهم.

إننا نرى أن شيلي ليس ماركسياً قبل الحالة النهائية. إن نقد إنجلز في **وضع الطبقة الكادحة في إنكلترا (1845)** يهتم بابراز

---

(1) مرض يصيب الاطراف بوجه خاصة بالتهابات سببها الاساسي البرد (م).

نواة الحقيقة التي يبني عليها مالتوس استشباحاته: هؤلاء المدعوون الفائضون إلى مائدة الوجود، إنما هم العمال المستبعدون من عملية الإنتاج بقوانين تراكم رأس المال، جيش الاحتياط. أما شيلي فيستنجد على العكس بالقوانين الأبدية الخاصة بالطبيعة، بالشعور الحميم بحرية شخصية. بيد أن في فرط معارضته بالذات للنظام القائم، في ذلك السخط الذي يذكِّرنا بسخط المسخ، شيئاً يجعله يستحق لقب «شيلي الأحمر» الذي أعطته إياه الحركة العمالية. لما كان مناضلاً ثورياً باحثاً عن بروليتاريا لم تتشكل بعد في طبقة، ولن تظهر على الساحة السياسية إلا مع الشارتيين (أي بعد عام 1830)، لا يسعه إلا أن يعبر عن التناقض السياسي الذي هو تناقض جيله: كيف (يمكن) افتكار ضرورة تغيير اجتماعي جذري (كيف يوضع حد لاضطهاد الشعب) في ظرف انتهى فيه الحل الثوري إلى الفشل (حتى إذا كان شيلي مراقباً مرهفاً جداً بحيث لا يمكن إلا أن يرى أن الامبراطورية وعودة الملكية لم تنجحا في محو عمل الثورة بالكامل)؟ ثمة في عام 1816 تناقضٌ حقيقي في ذلك لا حل له إلا الاسطورة. **فرانكنشتاين** واحد منها، والمسخ أحد تجسدات ذلك التناقض. وهاكم تناقضاً آخر: **في بروَميثيوس المنقَذ**، رائعة شيلي، المؤرخة عام 1819، ذلك الذي يَخلُص إلى قلب جوبيتير طاغية، وتخليص بروميثيوس ووضع حد للاضطهاد، هو مخلوقٌ غامض، خيِّر لكنه مقلق أيضاً، قوة تمضي أكثر مما هو

شخص. إسمه ديموغورغون: يعني ذلك بالإغريقية الشعب ـ الغورغوني، الشعب ـ المسخ.

التناقض التاريخي

وهويات المسخ الأربع

إن الحكاية هي إذاً حل خيالي للتناقض التاريخي الذي كانت توجد فيه ماري شيلي وبيئتها، ويجسد المسخ بعض عناصر الظرف الكبرى. إن العلاقة بين النص والتاريخ يجب أن يتم افتكارها بصيغتي الاستعارة والتشخيص: يمر «الانعكاس» بمجازات استعارة أولاً. إن استعارة أونطولوجية (بالمعنى الذي يعطيه لاكوف وجونسون للكلمة) تنتخب العناصر الملائمة في متَّصِل[1] التجربة وتُمَوْضِعُها. ومن وجهة النظر هذه، ليست الحكاية غير استعارة طويلة، تتميز بالملامح الآتية: أ ـ هي تصف تبدلاً كاملاً وفظاً، ممتلئاً بالعنف ـ ثورة ـ ولهذا التبدل المحتوم ظاهر قَدَر؛ ب ـ إن فاعلي هذا التبدل هم في موقع مطلق الجن: تنقلب نتائج أفعالهم ضدهم، وهم ملزَمون بالصراخ: «لم أُرد هذا»؛ ج ـ تحتدم الأحداث بحد ذاتها، جارَّةً الفاعلين في هرب إلى الأمام ينتهي في الدم والدموع. هذه الاستعارة تحدِّد في الوقت عينه الثورة (موضوع

(1) تعريب لكلمة continuum التي تعني: مجموعة عناصر يمكن الانتقال من أحدها للآخر بصورة متصلة (م).

مستحب ومشؤوم، ساحر ومريع) وقلب الحكاية، الثنائي فيكتور ـ المسخ.

ثمة تشخيصٌ بعد ذلك. إن قوة الاستعارة ناتجة من كونها تتجسد في مخلوق غريب، هو المسخ. وما يتجسد في الثورة إنما هو كائن جماعي، الجمهور: هو الذي يمكن أن تُنسب إليه الصفات المتناقضة للثورة. لقد رأينا أن هذا الانتقال من الاستعارة إلى التشخيص كان يتم في نص بورك. لأننا إذا أعدنا قراءة بداية ذلك الرد على بورك الذي هو **Rights of Man** لتوم باين، نجد فيه كلمة «مسيخ» مستعملة: لكن فقط لوصف تصورات بورك، من قبيل المبالغة السجالية. مع بورك، يتجسد المسخ، على العكس: في الجيش الجديد، في الجمعيات الثورية. إن المسخ، وهو استعارة جرى دفعها إلى حدود التشخيص يتخذ إذاً هويات متنوعة، وفقاً للحالات.

يبدأ فرانكو موريتي (**Signs Taken for Wonders**، **مرجع مذكور**) تحليله **لفرانكنشتاين** بهذه الكلمات: «ليس للمسخ، أكثر مما للبروليتاريا، اسمٌ أو فردية. هو «مسخ فرانكنشتاين»، مثلما يقال «شغيل عند فورد» (ص 85). يجسد المسخ إذاً عنصراً رئيسياً في الظَرف التاريخي، هو تشكل الطبقة العاملة (إن كتاب إ.ب. تومبسون، **The Making of the English Working-class** لندن، 1963، يغطي الفترة 1780 ـ 1832). إنني حذر حيال التفسيرات المستعجلة جداً، التي تجعل

بسرعةٍ كبيرةٍ من المسخ رمزاً: في «المسخ، هو البروليتاريا»، يكون وضع هذه الـ «هو» إشكالياً. أرى بالأحرى في المسخ الصورة، المنقولة إلى قصة خيالية صرفة، الخاصة بسيرورة تاريخية معروفة تماماً، تلك التي تتجسد بواسطتها الجماهير المناضلة (أو التي تصطدم بالاضطهاد)، في موطن خيالها كما في موطن خيال خصومها، بشخص أسطوري أو مؤسطر. هذه هي الوظيفة التاريخية لأولئك الذين يسميهم هوبسباوم «المتمردين البدائيين» (أنظر **Primitive Rebels**، مانشستر، 1959). هوذا المسخ قد أصبح امّساخاً لروبن هود. لكنه امّساخ حديث: بالأحرى الكابتن لادّ Ludd، الزعيم الغامض لكاسري الآلات، الذي كانت تُشن باسمه الهجمات وأعمال الترهيب، انطلاقاً من عام 1811. والحال أن نيد لادّ لم يكن موجوداً، كما يعرف الجميع ـ كان وهمياً بقدر ما كان كذلك الكابتن سوينغ لحارقي المطاحن، أو ريبيكا الفلاحين الغاليين المناضلين ضد الضريبة. فلنَخْطُ خطوة إضافية في القضية الخيالية، ونكون إزاء المسخ. إن هويته الأولى هي هوية لاذي[1].

لكن المسخ هو تكثيف لأكثر من حدث تاريخي: إن له إذاً عدة هويات. هو لا يجسد فقط الجمهور ـ المرعب لأصحاب الحق من كل الأنواع ـ جمهور العمال والفلاحين المدافعين

(1) نسبة إلى نيد لاد Ludd (م).

عن وسائل الوجود (المتوفرة لهم)، إنه يجسد الجمهور حصراً. ونحن نعرف الدور الذي لعبته في تاريخ إنكلترا الحديث أعمال الشغب المدينية: سبق أن أشرت إليها. نعرف أيضاً أن اللغة الانكليزية، خلافاً للغة الفرنسية، تمتلك كلمةً (محقِّرة) للدلالة على ذلك الجمهور الخطر والمثير للقلق: «The mob»[1]. والحال إن هؤلاء الرعاع **mobs**، كما يبيّن جورج روديه، مؤرخهم (**The Crowd in history: 1780-1848**، لندن، 1964)، غير مستقرين ولا يتركون أنفسهم يُتلاعب بهم بسهولة: إن مثير الشغب المعادي للمالكين سرعان ما يندمج في واحد من تلك الـ **church and King**» «mobs» التي كانت تهاجم في 1790 و1791، أنصار الثورة الفرنسية، والتي كان عملها الأكثر سواداً هو حرق مكتبة عالم الكيمياء الكبير بريستلي، ومختبره في برمنغهام. لكن بريستلي، الراعي التوحيدي (بدعة بروتستانتية منشقة) ونصير الثورة، كان غنياً أيضاً، وكان الرعاع يهاجمون الأغنياء بشكل رئيسي، محتفظين بذلك بوجه احتجاجي. إننا نفهم في كل حال أن الافتتان الذي كانوا يمارسونه على البرجوازيين والارستقراطيين الليبراليين (الذين كانوا يرون فيهم وسيلة لتحريك الأمور) كان يخففه الخوف الذي كانوا يحسون به من أن يكونوا يوماً ضحايا هم ذاتهم. لقد كان شيلي والمحيطون

---

(1) أي الرعاع (م).

به يشعرون هم أيضاً بتلك العواطف المتناقضة. إن هوية المسخ الثانية هي إذاً «الـ mob».

إن هويته الثالثة مألوفة لدينا الآن: إنها الجمهور الثوري الباريسي، الـ **mob** الذي لا يسيطر عليه شيء، والذي لا يمكن توقع أعماله - كريم وطفل طيب يوماً، قاس وإرهابي في اليوم التالي. ثمة لدى المسخ تلك القساوة المجانية وغير المسؤولة (كما رأينا في قصة جوستين)، التي تذكّر بما يدعوه شيلي «قساوات الديماغوجيين». ثمة لديه أيضاً ذلك الجوهر الطيب، تلك الاستقامة الطبيعية التي ينسبها المثقفون للشعب: باختصار، هذا المسخ هو لامتسرول **sans-culotte**.

سوف ألاحظ أخيراً ان سيرورة التشخيص هذه هي في الواقع منجزة في الخطاب السياسي (أهجيات وكاريكاتورات) الخاص بالحقبة. إن لدى مسخ فيها موقع النجم: وهو هذا البونابرت الذي يجسد الثورة في مرحلة أولى، ويصبح في مرحلة ثانية «بوني»، غولاً، غولاً ذئبياً يهددون به الأولاد الصغار الذين لا يريدون النوم. إن الشخص ينسجم تماماً، من جهة أخرى، مع هذا النوع من الانزلاق. إن مجرى حياته هو على صورة هذا العالم المنقلب رأساً على عقب الذي أنتجته الثورة: أصبح البرجوازي الصغير الكورسيكي المغمور امبراطوراً. كمخلوق لحكومة المديرين، سرعان ما بيَّن لخالقيه أنهم لم يكونوا غير مطلقين للجن. إن ما يسمونه ملحمته ليس غير هرب طويل إلى الأمام انتهى في المساحات

الجليدية الروسية الشاسعة وفي موسكو التهمتها النيران (تماماً كما سيضحي المسخ بنفسه بواسطة النار وسط جليد القطب الشمالي). هو جندي الثورة، وفي الوقت نفسه يهوذاها. كان ظله لا يزال عام 1816 يسد الأفق: ذلك أنه يملك، مثل المسخ، تلك القدرة الشيطانية على الظهور مجدداً في وقتٍ كان الناس قد ظنوا فيه أنهم تخلصوا منه أخيراً. باختصار، هذه هي الهوية الرابعة للمسخ، مسخ مبني سلفاً ولا يجد غضاضةً في أن يتحول إلى قصة خيالية.

لقد بيّنت إذاً أن رواية قوطية، مهما يبد من أمرها، وحتى إذا لم يكن ينبغي الخلط بين ماري شيلي ووالترسكوت، هي رواية تاريخية أيضاً. إلا اني إذ أصل إلى هذه النقطة، أحس بوسواس. لقد نظرت بوجه خاص إلى حركات أقارب ماري شيلي وآرائهم، أكثر مما إلى حركاتها وآرائها هي. ويبدو لي، على الرغم من الاحالة إلى ماري وولستونكرافت، أني رويت بوجه خاص قصص رجال. يلزمني إذاً أن أجيب عن سؤالين. بم هذه الحكاية هي حكاية امرأة؟ بم التناقض الذي يبلبلها هو أيضاً تناقض ذاتي؟

التناقض الذاتي:
فرانكنشتاين والاستيهام

من التاريخ إلى الاستيهام

إن القول إن نصاً هو انعكاس ظرف تاريخي يعرّض النفس لاعتراض استباقي: ماذا تصبح خصوصية النص؟ لماذا كان يلزم الثورة الفرنسية أن يعكسها **هذا النص**؟ ولماذا كان **هذا الكاتب** حساساً بوجه خاص حيال الظرف؟ لقد سبق أن أعطيت نوعاً من الجواب عن هذا السؤال الثاني بالحديث عن وسط اجتماعي وفكري. لكن هذا الجواب غير كاف. هو لا يقول حقاً لماذا كانت «هذه الفتاة الشابة جداً»، لا فتاة أخرى (مثلاً كلير كليرمون) هي التي «طورت فكرة مرعبة إلى هذا الحد». للرد على هذين السؤالين، علينا أن نحلل موقف ذات ـ النص هو من نوع ما سميته تناقضاً ذاتياً ـ بوصفها (أو بالأحرى بوصف تلك المرأة) تتخيّل مسخاً، أي تختار للتعبير عن أفكارها النوع التخيلي[1]. بتعبير آخر، ينبغي تحليل ما

(1) يمكن أن نقول الخرافي، لمزيد من الدقة (م).

يتعلق في فرانكنشتاين بالاستيهام.

لقاء هذه الالتفافة الظاهرة سيكون بإمكاني حل مسألة الانعكاس. يبدو في الواقع أن السياسي (التاريخي)، في فرانكنشتاين كما في أماكن أخرى، هو شخص، والعكس بالعكس. ويمكن تبيان ذلك بطريقتين. بالتاريخ الشخصي للمؤلف أولاً. لأن ما دفعه للكتابة ليس فقط وسطه الاجتماعي والفكري، بل وسطه العائلي أيضاً. لقد قلت إنه ينبغي أن يكون أمراً ضاغطاً أن يكون للمرء أهل مجيدون إلى هذا الحد: إن كاتبي سيرة الزوجين شيلي يشيرون إلى تلك التبعية من جانب ماري حيال ذكرى والدتها (لقد تلقت أقسام[1] شيلي أمام قبر هذه الأخيرة) وحيال الشروط العاطفية والمالية لوالدها، الذي استفاد كثيراً من الوضع. لقد رأينا أن ماري شيلي، بالذات، تعزو إلى نجاح أهلها الأدبي أصل دعوتها ككاتبة. لما كانت ابنة شخصيات تاريخية، منخرطة هي ذاتها في زوبعة التاريخ، التي يرمز إليها المنفى والحالة هذه، في جنيف ثم في ايطاليا، تنسج في نصِّها ـ وهذا أمر مفهوم تماماً ـ تاريخها الشخصي والتاريخ بوجه الحصر. لكن ثمة ما هو أكثر من ذلك، وهو يقربنا من الاستيهام. لقد تحدثت عن أهمية استعارة المسخ في الخطاب السياسي الانكليزي، ورأيت في نابوليون إحدى هويات المسخ: إن

(1) جمع قَسَم (م).

الغاصب الكورسيكي، وهو شخصية تاريخية مكروهة، يصبح باكراً جداً بوني، الغول الذي يفترس الأولاد الصغار. لكن هذا الغول، الذي يتخذ ملامح نابوليون في الظرف، قديم كحكايات الجن، ووصفه المحللون النفسيون جيداً. هو التصوير الكاريكاتوري لأب خاصٍ، لديه دعوة تطهيرية علناً، ويفترض أن يسهل قرار الأوديب. هاكم إذاً شخصيتنا التاريخية، لأنها أصبحت خرافية، محولة إلى صورة استيهام: ننتقل من الغول الكورسيكي إلى المسخ الخاصي، ثم إلى الأب الخاصي. تتلاقى في المرحلة الوسيطة سلسلتا التاريخ والتاريخ الشخصي لذات. وناتج ذلك التلاقي هو أسطورة.

أقترح هنا تعريفاً جديداً للأسطورة. ليست فقط الحل الخيالي لتناقض فعلي لا حل له، إنها أيضاً عوألة [من عائلة] (إضفاء طابع الجنس) الظرف التاريخي، مثلما هي النظر ضمن منظور تاريخي historisation إلى الظرف العائلي (الجنسي). من جهة أخرى، لأن الاسطورة تقيم هذا النوع من الوصل بين الشخصي والتاريخي، تكون قادرة على الديمومة وعلى توظيف ظروف جديدة ـ للبنى العائلية، التي أرفض من جهتي أن أعزوها إلى طبيعة بشرية لا تاريخية، زمنية أبطأ من زمنية الأحداث السياسية، والثقافية، وحتى الاقتصادية التي تحدد ظرفاً.

سوف يوضح مَثَلٌ ما أعنيه؛ هذا المثل هو مثل دراكولا، الاسطورة التخيلية الكبيرة الأخرى. لقد نُشرت رواية برام

ستوكر في عام 1897، وكانت تعكس ظرفاً تاريخياً العنصر الرئيسي فيه (وأنا أبسِّط هنا) بداية انحدار الامبراطورية البريطانية: انحدار سياسي سوف يظهر مع حرب البوير؛ وانحدار اقتصادي، وهو ما يسمونه أحياناً «الجمود الكبير» للفترة 1873 ـ 1896؛ وشعور مُلِح بالانحدار الثقافي لا بل بالانحطاط ـ تعرف الثقافة الڤيكتورية الكبرى أنها تجاوزت ذروتها، وفقدت في نهاية القرن تلك ثقتها بنفسها. إن **دراكولا** هو بلا جدال نابعٌ من «روح الزمن» هذه، ويعكس هذا الظرف تماماً. لكنه يعكسه بصيغة اللازمني. بالطبع، تهدِّد الهامة بمحاصرة لندن، وبالاستقرار في قلب الامبراطورية وتدمير الحضارة وقيمها: إن التوتر السردي للنص ناتج من أهمية الرهان، والامر إنما يتعلق بصراع حتى الموت. لكن التهديد لازمني ثلاث مرات. لقد جرى وصفه بتعابير دينية، على أنه الصراع الأبدي للخير ضد الشر ـ دراكولا هو صورة للشيطان. وهو محال إلى ظرف تاريخي قديم ومؤسطر، لأن لدراكولا أصلاً قروسطياً، هو ڤلاد المخوزِق، وبقاؤه في الرواية ضد الطبيعة، وشيخوخته متعددة القرون يعطيان في إنعكاس سلبي **en abyme** أفضل صورة ممكنة للأسطورة. وأخيراً، هو معطى طابعاً جنسياً، حيث أن نشاطات الهامة ذات طبيعة جنسية بصورة شبه صريحة: إن النساء هن من يحولهن إلى هامات، ومشاهد الاغتصاب التي بالكاد يتم تمويهها تكثر في الرواية. إن إضفاء الطابع الجنسي على الظرف التاريخي وعكسه على

صيغة اللازمني، إنما هو جعلُ النص أسطورة، وعزو ذلك السحر (شبه) الأبدي اليه، وهو السحر الذي يشكِّل تفوق الرواية الكبير على الوقائع التاريخية.

إلا إذا كانت هذه الأخيرة رواية دائماً ـ سلفاً. فبحسب پول ڤاين (Comment on écrit l'histoire، باريس، 1971) يكون المفهوم الأساسي لوصف نشاط المؤرخ (وهو نشاط لا علاقة له إطلاقاً بالعلم بالنسبة اليه) هو مفهوم **الحبكة**. يقطِّع المؤرخ الوقائع وينسجها في حبكة، تماماً كما يفعل الروائي. يصبح **دراكولا وفرانكنشتاين** إذاً كتابي تاريخ: لا بل هما الأكثر تاريخية بين كتب التاريخ، لأنهما لا يخفيان كونهما روايتين. فلندفع بالمفارقة أبعد أيضاً، وتلك أفضل طريقة للخروج منها: ليسا روايتين تاريخيتين، إنهما مثلان على الرواية العائلية بالمعنى الفرويدي. إن هوية المسخ الخامسة هي أنه والد ماري شيلي (هوذا معنى جديد لنص دو كوينسي المستشهد به في الفصل السابق). هذا الانتقال من التاريخ إلى الاستيهام يسمح بعرض الحضور الكلي للعنف في **فرانكنشتاين** (كما في **دراكولا**: هو مميّز للنوع): عنف اعتدادي للمعرفة لدى ڤيكتور، يحلله أ. مورڤان في المعرفة، والجنون والعنف في **فرانكنشتاين** ماري شيلي (في Savoir et violence en Angleterre du XVI^e au XIXS، دراسات جمعها أ. مورڤان، ليل، 1987)؛ عنف عائلي أو اجتماعي ضد المسخ؛ عنف إجرامي من جانب المسخ. هول عامّ نهاري، أهوال ليلية

خاصة. سوف نروي إذاً هذه الحبكة العائلية **لفرانكنشتاين**، التي هي مختلفة عن حبكة **دراكولا**، لأن الظروف العائلية تتنوع بقدر ما تتنوع الظروف التاريخية، والتطابقات ـ الانعكاسات بين هذه وتلك ليست عبثية.

ما هو الاستيهام[1]؟

إن نصّاً تخيلياً هو نص استيهامي، مباشرةً وبصورة تافهة: مِسْخُنا استيهام يدب على قائمتين. لكن ما أن يتم الاعتراف بهذه البداهة، حتى يتعرض قارئ الحكاية لخطر الخيبة: لن يجد يقطينات قَط أو تنانين، (أو أنه سيجد) أقل بكثير مما في الأتفه بين حكايات الجن، أو في نتاج تولكين. ومن وجهة النظر هذه، يرث فرانكنشتاين بالأحرى الاتجاه العقلاني والثامنعشري للرواية القوطية، حيث تتكشَّف الأشباح في نهاية المطاف عن كونها أوهاماً أو ناتج تلفيقات. والمسخ متوحد بهذا المعنى أيضاً: لدراكولا شقيقات. ونحن نفهم أنه يرغب كثيراً في أن تكون له خطيبة: يريد الانتقال من التخيلي الذي يشبه عالمنا كثيراً، إلى العجيب، الذي تكثر فيه المخلوقات الغريبة.

وهذا يعني أن الاستيهام المتصور جيداً لا يكمن في

---

(1) إن الفقرات التي تلي تستعيد من حيث الجوهر مقالة ظهرت في **Tropismes**، 3، الاستيهام، نانتير، 1987، بعنوان فانتنشتاين.

مضاعفة التنانين. فضلاً عن ذلك، ليس المسخ مضمون استيهام بقدر ما هو صورة الاستيهام بالذات في إنعكاس سلبي en abyme، إذا صدقنا نص فرويد هذا (الذي أورده **لاپلانش** وپونتاليس، معجم مصطلحات التحليل النفسي، باريس، 1971، المادة استيهام أو هوام، ص 573 الترجمة العربية الصادرة من المؤسسة الجامعية.

> **إن أصلهم (غير الواعي) هو الحاسم بالنسبة لمصيرهم. تحسُن مقارنتهم بأولئك الناس ذوي الدم المختلط الذي يشبهون البيض إجمالاً، لكن لونهم الأصلي يكشف حقيقته عن طريق علامة ملفتة، والذين يبقون، بسبب ذلك، مستبعدين من المجتمع ولا يتمتعون بأيٍّ من الامتيازات المحفوظة للبِيض.**

ثمة رابط بالتأكيد بين الاستيهامِ والأدب: للكلام على الاستيهام، يستخدم فرويد الصورة البلاغية للمقارنة، يجعل من نفسه روائياً. والأشخاص الذين يخلقهم يذكِّروننا بالمسخ، الذي يشبه الانسان، لكن أصله يكشف حقيقته بعلامةٍ ما ملفتة - القامة العملاقة، البشاعة المنفِّرة - والذي يبقى بفعل ذلك مستبعداً من المجتمع، ومن سلسلة الكائنات، لأنه لا يمتلك حتى القدرة على التناسل.

المسخ إذاً كائن متناقض، والحكاية التي يتخبط فيها ليست غير إرداف خلفي oxymore طويل: هي تحكي قصة ميت حي - كائن حي مصنوع بواسطة أنسجة ميتة، لا يقل **عدم موت** بهذه الصفة عن هامات **دراكولا**. نعرف من جهة أخرى أهمية

الـ oxymore، بين كل الاستعارات، في الكتابة التخيلية (أنظر ر. جاكسون، **Fantasy**، لندن، 1981، ص 21). لكن لهذا التناقض السردي معادلة في الاستيهام الذي يصنع فرويد نظريته. ففي الأسطر التي تسبق النص الذي استشهدت به، يوضح في الواقع ما يلي:

> **[الاستيهامات] هي من جهة منظمة جداً، غير متناقضة، لقد استفادت من كل منافع المنظومة الواعية، وبالكاد يميزها حكمنا عن تكوينات تلك المنظومة؛ من جهة أخرى، هي غير واعية وعاجزة عن أن تصبح واعية.**

إذا أعدنا قراءة نص فرويد القانوني عن الاستيهام، (بعنوان ولد يتعرض للضرب (في س. فرويد، **Névrose, psychose et perversion**، باريس، 1973)، سيكون في وسعنا المعارضة بين الاستيهام الواعي والاستيهام غير الواعي. الأول موصوف كمشهد، تتضاعف فيه المواضيع (في النسخة الواعية عن الاستيهام، يكون الأولاد عديدين: يتعرض أولاد للضرب)، تقطعه نظرةٌ، تسجل التمييز بين ذات البيان l'énoncé وذات التبيين l'énonciation ـ سوف نصوغ الأمر هكذا: «أرى هذا المشهد: يتعرض ولد للضرب». يتطابق مع تضاعف المواضيع ازدواج الذات. أخيراً، يُعزى هذا المشهد إلى مبيِّن énonciateur، يحتفظ بالسيطرة عليها، ذلك الذي يرى ويقول. إن أصل الاستيهام اللاواعي، بالمقابل، هو جملة. موضوعه وحيد، لأن الشيء نفسه هو المستهدف دائماً،

الأصل، العلاقات العائلية. وليس ثمة غير ذات واحدة، ينتجها الاستيهام كذات لرغبة **الآخر**. إذا كان **الآخر** يتطابق بصورةٍ ما مع حقل الكلام، نفهم أن وظيفة النص الاستيهامي هي أن تنتج ذاتاً، لكن غير فاعلة، تلك التي تقال بدلاً من ذلك الذي يقول. هاكم العلاقة المتبادلة، باختصار: استيهام واعٍ، مشهد، مضاعفة للمواضيع، ازدواج الذات، قطب فعّال؛ استيهام غير واعٍ، جملة، موضوع وذات وحيدان، ذات يقولها نص الآخر. أو أيضاً، للايجاز، صوَر أو كلام، مضمون خيالي أو بنى دالّة.

إن بيان العلاقة المتبادلة بهذه العبارات، إنما هو القيام باختيار سلفاً، تعيين الأشد عمقاً، والرغبة في بلوغه. ذلك أن الاستيهام الواعي ظاهرة سطحية ينتجها استيهام لا واعٍ. هاكم إذاً ما سأحلله في فرانكنشتاين: لا أحلام يقظة، تتضاعف فيها المخلوقات الغريبة، (التي تشكل) مصادر للحالم ـ للرائي ـ لاكتفاآت كبيرة، بل استيهام وحيد، لا واعٍ، قابل لتعيين موضعه فقط في الآثار التي يتركها عن عمل نَصّي. بدلاً بالأحرى من مضمون أو ممتلئ، فراغٌ، صدعٌ، مجموعة آثار ـ عمل وليس تصوُّر.

سوف نعرف الاستيهام إذاً بعملياته. هذه الأخيرة لغوية. يميز فرويد في استيهام الجَلْد الموصوف في «تعرض ولد للضرب» ثلاثة أطوار، مرتبطة **بجمل**. 1 ـ طور واعٍ وسادي، جملته هي «الأب يضرب الولد». 2 ـ طور لا واعٍ ومازوشي

(يتطابق مع استيهام لا واعٍ)، جملته هي: «أبي يضربني» أو «أنا أتعرض للضرب على يد والدي». 3 ـ أخيراً، طور واع وسادي مجدداً، تمثله الجملة «يتعرض ولد للضرب». يتضح أن بالامكان وصف الانتقال من 1 إلى 2 ومن 2 إلى 3 بعبارات عمليات لغوية: تعيين ـ استدلال من 1 إلى 2 («الأب»← «أبي»؛ «الولد» ← «أنا»). بين جملتي الطور 2، ثمة تحول سلبي، والانتقال من الجملة 3 يتم عبر محو العامل. وإجمالاً، يتطابق الانتقالَ من «الأب يضرب الولد» إلى «يتعرض ولد للضرب» مع تحول سلبي، مع محو العامل وموضعة متلقي العمل.

يقدم نص فرويد القانوني الثاني بصدد الاستيهام، تحليل الرئيس شريبر (في س. فرويد، **Cinq psychanalyses**، باريس، 1967) الميّزات عينها. يظهر جنون الرئيس الهذياني كالناتج السطحي لاستيهام عميق، مقترن بجملة، واضحٍ كالشمس طابعها الذي لا يقتبله وعي الرئيس: «أنا، رجلٌ، أحبه، هو، رجل». إن الأشكال المختلفة للجنون الهذياني تتحدد بجمل، تشتق من (الجملة) الأولى بفعل تحول سلبي يتغير مؤدّاه. وفي هذيان الاضطهاد، يكون مؤدى النفي هو الفعل: لا أحبه، أكرِهه، لأنه يكرهني (بفعل الإسقاط) ويضطهدني إذاً. وفي هذيان جنون الغرام، يكون المفعول به هو المنفي: ليس هو من أحِب، إنما هي (إسقاط: لأنها تحبني). وفي هذيان الغيرة، هو الفاعل: لست أنا الذي

أحبه، إنما هي، زوجتي. وأخيراً في هذيان العظمة، يكون مؤدى النفي هو الجملة بكاملها: ليس صحيحاً أني أحب أحداً، أنا لا أحب غير نفسي.

إن علامات مرض الرئيس تتعلق إذاً بتحليل لغوي، وضمن هذا التصور، يكون الاستيهام ناتج نوعين من العمليات، المختلطة بطريقة معقدة والمتشابهة بصورة واضحة للعيان: تحولات لغوية بالمعنى الدقيق (سلبي، محو العامل، نفي) وعمليات نفسية (إسقاط، إنكار). وفي حالة، جرى درسها جيداً، هي حالة النفي ـ الإنكار، لم يعد هناك غير تواز بسيط (أنظر س. فرويد، النفي، في **Résultats, idées, problèmes**، الجزء الثاني، 1921 ـ 1938، باريس، 1985). يبدو لي إذاً أن الاستيهام هو أحد المواضيع التي يَحْسُن القول عنها إن اللاوعي مركَّب ككلام، هو الذي تحدده عمليات تركيبيّة ـ علمدلالية عامة جداً، لها منحدر لغوي ومنحدر نفسي (الإسقاط هو منحدر الموضعة Thématisation الآخر).

لقد اقترحت للتو تحليلاً **نحوياً** للاستيهام، بالمعنى الذي يعطيه المناطقة لهذه الكلمة: إن ما يَشْغلهم هو قواعد تنظيم رموزهم، لا تفسير هذه الرموز، الذي يتعلق بعلم الدلالة. إن ما سأبحث عنه في **فرانكنشتاين**، إنما هي العمليات النحوية إذاً التي سيكون أثرها، كما في كل استيهام، إنتاج فاعل Sujet، لا مضامين استيهامية علمدلالية، بائسة كفاية.

إن عمل الاستيهام هو عملُ كتابة. يظهر أول أثر له في بنية تشبيك الحكاية (قِطْعَةً بأخرى): لقد رأينا أنه لا ينقص الرواة وان قصصهم يحتوي بعضها بعضاً آخر، مثل اللُعَب الروسية. كلٌّ من هذه السرديات تشكل مشهداً، يكون فيها فاعلٌ حاضراً. أنا، ڤيكتور فرانكنشتاين، أرى هذا المشهد: لقد خُلق مسخ. لكن هذا التضاعف للرواة يجد نظيره في تضاعف الشخصيات، التي تولد وتموت في القصة الخيالية. وإذا كانت ميزة الروائي البروميثيوسية، التي تجعل من خلق المسخ الانعكاس السلبي للحكاية، هي هذا الحق، حق إعطاء الحياة كما الموت لكائنات وهمية، لا يمكن القول إن ماري شيلي تمتنع عن ممارسته. عديدون هم الأشخاص المقدمون للقارئ، وهذا تافه. وما هو أقل تفاهة إنما هو كونهم يموتون جميعاً. بالطبع، يساعدهم المسخ في السقوط كذباب. لكن في هذا التكرار الاضطراري شيئاً آخر، علامة عمل للاستيهام: لأنهم يموتون كلهم **بصورة تماثلية**. إن الترسيمة رقم 1 تعيِّن بواسطة هلالٍ مفتوحِ الولادةَ السردية للشخص (ظهور في الحكاية) وبهلال مغلقَ موته (يتعلق الأمر حقاً بموت، لا فقط باختفاء سردي).

(((((( ) (((○)))))))

مسخ – فرانكنشتاين – أب – اليزابيت – كليرفال – جوستين – وليم – وليم – جوستين – مسخ – أم – كليرفال – اليزابيت – أب – أم – فرانكنشتاين – والتون

الترسيمة رقم 1

مثلما نرى، إن بنية التشبيك تتحكم أيضاً بالمصير الفردي للأشخاص. والحالة هذه، إن هذا التشبيك هو وضعٌ في نعش. ويجب أن نرى في هذا التكرار شيئاً غير روح التنظيم لدى المسخ، الذي يريد القضاء على كل الفرانكنشتاينات: لأنه بعد كلٍّ لا والد ڤيكتور ولا أمه يسقطان تحت الضربات. يتعلق الأمر إذاً حقاً بتناظر للبنية: يتحدد موقع المركز بين ولادة وليم وموته.

لكن إذا كان التناظر إجمالياً، فهو ينطوي على استثناءات. وثمة ثلاثة منها. الأول طبيعي: إنه دور الراوي الأول أن يبقى حياً بعد الجميع، لكي يروي القصة؛ لم يتم إذاً إغلاق هلال والتون. والثاني أكثر صلة بالموضوع. إن المسخ، الذي ولد متأخراً في الحكاية، هو آخر من يموت. هو يبقى بوجه خاص بعد والد ڤيكتور وڤيكتور بالذات. إن هذا التأجيل الذي يجعله يموت بعد خالقه لا قبله، كما يريد ذلك التناظر، عدا كونه ينصاع لضرورات الحبكة التي يشكل المسخ نابضها

الرئيسي، يشدد على العلاقة المرآتية التي توحّد بين الخالق والمخلوق: المسخ هو صِنو ڤيكتور. فضلاً عن ذلك، إن سلسلة الموتى الثلاثة (الأب، ڤيكتور، المسخ) تعطي الحكاية طابعاً أوديبياً: يكون الابن مرتين سبب موت الأب. والمرة الثالثة أخيراً هي الأكثر إذهالاً: إنها هي التي تميت أم فرانكنشتاين قبل كل الأشخاص الآخرين، وقبل أوانها، أي في منتصف سلسلة الولادات. ثمة بالتأكيد صلة بين هذا الموت وولادة المسخ، التي تليها مباشرة.

ثمة يندرج الاستيهام، بطريقتين. في صدع البنية هذا، الذي يخلق تناظراً إجمالياً لأجل اللعب به، لأجل استغلاله؛ لكن أيضاً في عمل البنية بالذات، أي عمليات دراسة الرموز اللغوية العامة، التي تشكل نوعاً من قواعد اللغة السردية للنص ـ أي عمل الاستيهام بتعبير آخر. لأنه علاوة على عملية التشبيك هذه، التي تكشف أن لذة السرد والخلق هي أيضاً لذة قتل، فإن الحبكة تستخدم ثلاث عمليات أخرى: 1 ـ التدرج الخطي، تدرُّج السفر والملاحقة، الهرب إلى الأمام الذي يخلق الوقف Le suspens ـ وقفاً يتناقض كلياً مع الطابع المحتوم للتشبيكات؛ 2 ـ القلب، أو التغير إلى العكس، الذي يرى فرانكنشتاين يتحول من مطارَد إلى مطارِد، وطيبة المسخ الفردوسية تتحول إلى خبث مطلق؛ التناظر المرآتي، لأن الحكاية مبنية على لعبة أقران jeu de doubles ـ فرانكنشتاين ومسخه، لكن كذلك فرانكنشتاين وكليرڤال أو والتون (ذلك

الذي يرى في ڤيكتور صورة التجربة التي تدفع به إلى القطب الشمالي). وفي حالة فرانكنشتاين والمسخ، تحوّل المرآة العلاقة غير التناظرية أب/ إبن إلى علاقة تناظرية، لأن المخلوق قريب بشكل ملحوظ من أب مريع له مثلاً قامته وهيئته المخيفة. هذا التوازي هو أيضاً طريقة متعلقة بالرواية، لأنه يحدد سلسلتين من تحديد الهوية. إحداهما تذهب من المسخ إلى فرانكنشتاين، ووالتون والقارئ؛ إنها سلسلة الاستفهام، التي تحدد للقارئ مكانه في الحكاية. والثانية هي سلسلة الانعكاس السلبي التي تذهب من المسخ إلى فرانكنشتاين والمؤلف. حيث يظهر تماماً أنه إذا كانت دعوة البناء الاستيهامي هي مضاعفة المواضيع (يتعرض أولاد للضرب)، فهي أيضاً خلق ذوات فاعلة، وهو ما تجتهد البنية السردية ـ التي عملياتها هنا هي عمليات الاستيهام ـ للقيام به.

إن صدوع البنية المشبَّكة للحكاية توجه أنظارنا نحو الأوديب، تلك الاسطورة التي يتم فيها افتكار الموت والولادة معاً. لقد قلت عن الاستيهام اللاواعي إنه خلافاً للاستيهام السطحي لم يكن له غير موضوع، هو ذاته دائماً. يمكن أن نتوقع إذاً أن نرى في **فرانكنشتاين** ظهور استيهام أصلي. وفي مقاربة أولى، سأقول إن هذا الاستيهام هو استيهام المشهد البدائي.

إستيهام أصلي

نجد في الحكاية مشهدين بدائيين، حيث الخلق موصوف بتعابير جنسية، مثل جماع الأهل. المشهد الأول، في بداية الفصل الخامس، يجعلنا نرى ولادة المسخ.

كان ذلك في ليلة كئيبة من شهر تشرين الثاني حين تأملت عملي وقد بلغ نهايته. وفي قلق أقرب إلى الاحتضار، جمعت حولي الأدوات التي كان ينبغي أن تتيح لي إطلاق شرارة الحياة في المخلوق الجامد المتمرد عند قدميّ. كانت الساعة قد بلغت الواحدة صباحاً؛ وكان مطر حزين يطرق ألواح الزجاج وكانت شمعتي على وشك أن تلفظ أنفاسها حين رأيت عين ذلك الكائن الصفراء والكامدة تنفتح، على ضوء ذلك النور نصف المنطفئ؛ بدأ تنفسه الشاق، وهزت أعضاءه حركة اختلاجية.

كيف أصف انفعالاتي إزاء هذه الكارثة، أو أرسم (الكائن) التاعس الذي كنت قد أجبرت نفسي على تكوينه بعناءٍ وجهود لا نهاية لها؟ كانت أعضاؤه متناسبة في ما بينها، وكنت قد اخترت ملامحه لجمالها. لجمالها! يا الله! كان جلده الأصفر يكاد يغطي نسيج عضلاته وشرايينه؛ وكان شعره أسود لامعاً وكثيفاً؛ أسنانه بيضاء كعرق اللؤلؤ؛ لكن تلك الروائع لم تكن تنتج غير تناقض أشنع مع العينين الشفافتين، اللتين كانتا تبدوان من اللون نفسه تقريباً الذي يميّز المحجرين كامدي البياض اللذين يشكلان إطارين لهما، وبشرته الشبيهة بالرق وشفتيه المستقيمتين والسوداوين.

إن أعراض الحياة المتنوعة ليست عرضة للتبدلات بالقدر الذي

هو حال المشاعر الانسانية. منذ حوالى السنتين، كنت اشتغلت من دون توقف بهدف واحد هو إعطاء الحياة لجسم لا حياة له. كنت قد حرمت نفسي من الراحة والعناية بالصحة. كانت رغبتي شديدة الاحتدام، والآن وقد تحققت، تمتلئ نفسي بهلع وتقزز لا حدود لهما. تحت وطأة العجز عن تحمل مرأى الكائن الذي خلقته، اندفعت إلى خارج الحجرة، وبقيت وقتاً طويلاً في الحالة النفسية عينها داخل غرفتي، غير قادر على معرفة طعم النعاس. أخيراً أعقب الإنهاك الاضطراب الذي عانيت منه قبلاً، واندفعت بكامل ثيابي إلى سريري، محاولاً أن أنسى لحظة. لكن عبثاً: لقد نمت، حقاً، لكن نوماً تعكره الأحلام الأشد إثارة للرعب. كنت أظنني أرى اليزابيت، في أوج عافيتها، وهي تمر في شوارع اينغولد ستاد. وتحت تأثير المفاجأة اللذيذة، عانقتها؛ لكن لدى قبلتي الأولى على شفتيها، لاحظت عليهما كمدة الموت؛ كانت ملامحها تبدو كما لو هي تتغير، وكان يبدو لي أني أمسك بين يديّ جسد أمي الميتة؛ كان كفنٌ يلفها، ورأيت ديدان القبر تزحف بين ثنايا الكفن. ارتعشت واستيقظت ممتلئاً بالرعب. كان عرق بارد يغطي جبيني، وكانت أسناني تصطك، وأعضائي كلها تتشنج: في تلك اللحظة بالذات، وعلى ضوء القمر الحائر والميّال إلى الاصفرار، الذي كان يتسلل عبر مَغالق نافذتي، لمحتُ المسخ التاعس والبائس الذي كنت قد خلقته. كان يرفع ستار السرير، وكانت عيناه ـ إذا كان مسموحاً أن أسميهما كذلك ـ تحدقان بي. كان فكّاه ينفتحان، وكان يدندن أصواتاً غير مفهومة، في الوقت نفسه الذي تُغضّن فيه تكشيرةٌ خدّيه. ربما تكلم، لكنني لم أسمع شيئاً. كانت إحدى يديه ممدودة، في الظاهر لأجل الامساك بي، لكنني أفلتُّ وهُرعت إلى الأسفل.

لجأت إلى ساحة المنزل الذي كنت أقطنه، وظللت هناك ما تبقى من الليل، ذارعاً المكان في أقصى درجات الاضطراب، مصغياً بانتباه، مترصداً كل صوت وخائفاً منه، كما لو كان سينبئني باقتراب الجثة الشيطانية التي منحتها الحياة بصورة على تلك الدرجة من البؤس.

آه! ما من فانٍ قادر على تحمُّل مرأى ذلك الوجه الرهيب. لا يمكن مومياء أعيدت إليها الحركة أن تكون بتلك البشاعة. كنت قد تأملته قبل أن يصبح ناجزاً؛ كان بشعاً، بلا ريب، لكن حين تمكنت عضلاته ومفاصله من أن تتحرك، بات ذلك شيئاً ما كان في وسع دانتي بالذات أن يتصوره (ص 119 ـ 121).

إن الأكثر بساطة في هذا المشهد، والأقل إثارة للاهتمام، إنما هو مضمون الاستيهام. هو معطىً على شكل تشبيك. لأنه إذا كان المشهد بالذات، حيث الذات (الفاعلة) حاضرة، هو مشهد استيهامي، فهو يتضمن في إنعكاسٍ سلبي **en abyme** مشهداً آخر، هو حلم ڤيكتور، الذي يعطيه معنى. ألاحظ أولاً أن ڤيكتور يخرج من الحجرة التي خلق فيها المسخ، ليرقد في السرير (1؛ 28). يمضي فيه بعض الوقت، وقد أنهكه عمل الولادة. إن للحلم، النذير ـ ينذر بموت اليزابيت في ليلة عرسها ـ مضموناً جنسياً واضحاً، حيث أن التعبير «عانقتها» (1؛ 31) ملتبس، في السياق. إن البطل الذي أنجب طفلاً في الخطيئة، يحلم بأنه «يعانق» أمه وأن هذه تموت بسبب ذلك. ثمة في الواقع سلسلة من المماهاة التي تذهب من اليزابيت إلى الأم (تشتركان بالموت المبكر) ومن الام إلى

المسخ (بواسطة تكرار كلمة **corpse**، المترجمة في السطر 33 بـ «جسد»، وفي السطر 47 بـ «جثة»). إن المسخ هو الابن غير الشرعي الذي وُلد لڤيكتور من أمه الميتة. هكذا على الأقل أفسر، عدا الصدع في بنية التشبيك، الجناسيّة paronomase[1] بخصوص كلمة **mummy**، المترجمة في السطر 49 بـ «مومياء»، والمستخدمة لوصف المسخ. وإذا لم تكن **mummy** تعني بعد في عام 1816 «الأم» فإن كلمة **mamma**، القريبة اليها صوتياً غاية القرب، كانت قد باتت موجودة.

لكن الأكثر إثارة للاهتمام من هذا المضمون (كيف ومع من يُصنع الممسوخ) إنما يبدو لي أنه بنية المشهد. إنها مشبعة أولاً بشعور عميق بالهول ـ يجري تكرار الكلمة بلا انقطاع. فضلاً عن ذلك، يلعب النظر (رأى / مرئي) فيها دوراً أساسياً. إن ما يرعب ڤيكتور إلى ذلك الحدّ، إنما هو أولاً أنه يرى المسخ (إذا كان يغادر القاعة، فكي لا يعود يراه). لكن السبب بعد ذلك، وبوجه خاص، إنما هو كون المسخ يراه، وكون الرؤية تناظرية symétrique. في الواقع إن المسخ يأتي إلى الحياة بالنظر، وأول بادرة لديه هي فتح العينين (بينما الحركة الأولى في فيلم وايل التي تصدر عن المسخ هي ارتعاش يده، سلاح جرائمه اللاحقة). إن الهول الذي يثيره

(1) صورة تقوم على تقريب كلمات متقاربة بشكلها وطريقة كتابتها ووقعها الصوتي (م).

منظره ليس ناجماً عن ملامحه بقدر ما عن نظرته. فإذا أعدنا قراءة المقطع الثاني، ندرك أن المسخ جميل، ذو جمال انثوي («كان شعره أسود لامعاً، وكثيفاً، وكان لأسنانه بياض عرق اللؤلؤ» 1؛ 14 ـ 15). إن ما يجعله مخيفاً، إنما هما عيناه الشفافتان، اللتان يُشكل إطاراً لهما محجران كامدا البياض. وهذه النظرة تنقلب (هنا يكمن القلبُ المميز للاستيهام): في بداية المشهد، يكون المسخ راقداً وفرانكنشتين يراقبه واقفاً. وفي الأخير، يكون ڤيكتور هو الراقد فيما المسخ الواقف يراقبه. وبما أن قلب الاستيهام هو أيضاً علاقة تبادل لغوي، فهو يُلاحَظ أيضاً في الكلام، حيث أن المسخ وخالقه يتبادلان مكانيهما في جُمل: «It breathed hard»، يقول النص الانكليزي (1؛ 7 «بدأ تنفسه الشاق»)، وبعد عشرة أسطر، «and **breathless** horror filled my heart» (1؛ 23 «ملأ نفسي اشمئزاز يحبس الأنفاس»، وهو أمر يزول معه التوازي)؛ كذلك الأمر، «هزت أعضاءه حركة **متشنجة**» (1؛ 7) و«كل أعضائي كانت **متشنجة**» (1؛ 37). تشرع الجثة تتنفس، في حين ينقطع نَفَس الحي؛ إن دخول أحدهما الحياة تحت تأثير الكهرباء يقال بالكلمات نفسها التي يعبّر بها، بخصوص الآخر، عن خروجه من النوم تحت تأثير الحلم. وأخيراً، إذا كان موضوع الاستيهام في عملياته هو خلق ذات، فإن النص يُخرج هذا الخلق بلعب على الضمائر يضيع في اللغة الفرنسية: بين «it breathed hard» و«**he** held up the

«curtains of the bed» («رفع ستار السرير»، 1؛ 39)، يصبح المسخ شخصاً، من دون أن يتلقى مع ذلك اسماً، باقياً هكذا في المنزلة بين المنزلتين الخاصة بالاستيهام.

إن المشهد الذي أشرت إليه للتو ليس مباشرةً مشهداً بدائياً: إن مضمونه معطىً في حلم، هو غير مباشر وصريح جداً في الوقت عينه. لكنه يقيم تماماً رابطاً بين صنع طفل والذهاب للنوم، وإن بترتيب معكوس. أما المشهد البدائي الحقيقي، فهو هوذا. خلص فرانكنشتاين، في الفصل التاسع عشر، إلى الاستجابة لرغبة المسخ: في أعماق اسكوتلندا، يباشر صنع خطيبة له. في اللحظة التي كان فيها منكباً على صفقات مريبة بصدد جسم أنثوي، وهو يشعر بمشاعر ذنب قوية، رفع رأسه ورأى المسخ ينظر إليه:

هزتني رعشة وشعرت بأني أتهاوى حين رفعت عينيّ فلمحت تحت ضوء القمر الشيطان على نافذتي. لقد غَضَّنَ هزء مشؤوم شفتيه في اللحظة التي نظر فيها إليّ، في حين كنت أنصرف بكليتي للمهمة التي كلفني بها. لا شك أنه كان قد لحق بي في رحلاتي، كان قد توقف في الغابات مختبئاً في مغاور أو ملتجئاً إلى أراض بائرة شاسعة وصحراوية؛ وكان الآن هناك ليتابع عملي ويطالب بإنجاز وعدي.

في حين كنت أنظر إليه، كانت هيئته تعبر عن الخبث والخيانة الأكثر سواداً. شعرت بإحساس بالجنون وأنا أفكر في وعدي أن أخلق كائناً ثانياً شبيهاً به، وفي رعشة غضب مزقت العمل الذي كنت قد بدأته إرباً. وقد رآني البائس أدمر المخلوقة التي كانت

تتوقف عليها سعادة حياته اللاحقة، فاختفى وهو يطلق عويل يأس وانتقام (ص 252).

لا أعرف تصويراً أدبياً أجمل للمشهد البدائي. الأب يمزق الأم إرباً. لكن الجوهري في الأمر أن المشهد ـ تبادل النظرات ـ مرئيٌّ هنا من زاوية الأب: ڤيكتور يرى المسخ يراه. إن هذه النظرة هي التي تجعله يغيّر رأيه، ويدمر ما كان قد صنعه، أي الطفل. هاكم إذاً ابناً ـ أباً (أباً لأنه مشارك فاعل، وابناً لأنه موضوع للنظر: «أرى هذا المشهد: المسخ يتطلع إلي»)، وأُمّاً ـ ابنةً (أماً لأنها تشارك في المشهد البدائي، وابنة لأنها نتيجة افتراضية لهذا المشهد). وهاكم إذاً أيضاً ترتيباً للأحداث مقلوباً بشكل خاص: فقط لأن الابن يتأمل المشهد البدائي يصبح هذا المشهد لعبة قلب للدمى. إن ما يُخرجه المقطع إذاً، عدا عن المضمون «البدائي» المعتاد، إنما هو القلبُ المميّز للاستيهام: أنظر اليه / ينظر إليّ؛ أنا أبوه / هو أبي. إن فرويد يحلل في **Pulsion et destins des pulsions** هذا القلب بعبارات لغوية كتعارض بين صيغة فاعلة[1]، «أنا أضربه» وما يسميه «صيغة منفعلة[2]» «هو يضربني». وإذا كانت «الأنا» المعنية هي ڤيكتور، فالمسخ ابنه هو إذاً أبوه

---

(1)(2) في الأصل، معنى voix active صيغة المتعدي، وvoix passive صيغة المجهول، لكننا اخترنا أن نقول صيغة فاعلة وصيغة منفعلة أو مفعول بها، لأنها هنا اكثر ملاءمة للموضوع (م).

أيضاً، أب خاصٍ يقتل لينتقم (يسهل أن نحزر ممَّ) كل العائلة، بدءاً بزوجة فرانكنشتاين. الجميع، ما عدا بالضبط الأب الطبيعي الذي يموت غمّاً وليس قتلاً. إن المشهد الذي يلي مباشرة المشهد البدائي يقوم بكامله من جهة أخرى على هذا القلب: إنه مشهد سيد وعبد ـ الكلمتان استخدمتهما ماري شيلي ـ حيث السيد، ڤيكتور، في حين يبقى السيد (والد) المسخ، يكون أيضاً عبده، لأن كل سيد هو عبد عبده، أي ابنه. وهذا الابن ـ الأب يتلفظ في نهاية المشهد باللعنة المشهورة، «سأكون معك في ليلة عرسك». يا له من كلام، يوجهه ابن لأبيه. لكن بعد أخذ كل شيء حقاً بالاعتبار، مَن غير الابن كان في وسعه أن يتلفظ بهذه الجملة، التي هي بالنسبة اليه، مع ذلك، بيان مستحيل؟

ثلاثة تحريفات فرويدية ساخرة parodies

أجد إذاً في فرانكنشتاين التعبير، الواضح جداً، والمباشر جداً، عن استيهام أصلي لمشهد بدائي، وتعبيراً مشوشاً لكن غير عميق هو الآخر عن مضامين استيهامية له علاقة بالولادة والموت، بالأب والأم والابن. لو كنت محللاً نفسياً، كنت وقفت موقفاً حذراً من هذا الوضوح ـ مع أن سوفوكل لم يكن غير مباشر بوجه خاص، وأن **فرانكنشتاين** يشارك **أوديب ملكاً** ميزة كونه ينقل أسطورة. لقد بيّنت أيضاً أنه في هذه المشاهد الاستيهامية ـ وهذا ما يتيح لي أن أقول عنها إنها كذلك ـ كانت

تنشط عملياتٌ (ولا سيما عملية القلب) تتعلق في الوقت عينه بتصورات (قلب أب / ابن)، وأحداث سردية (البطل يرى / هو يُرى) وتحولات لغوية (فاعل / منفعل، «convulsive»/ «convulsed»).

لو كنت محللاً نفسياً، لما كان ذلك كافياً بالنسبة لي: ينبغي الخروج من هذه البلبلة في وقت معيّن، ربط هذه الخيوط في تفسير، القول أخيراً لقارئ نافد الصبر من يكون من. وبما أني لست محللاً نفسياً، لن أقترح إلا تحريفات ساخرة.

الأول هو حال الصغير ڤيكتور ف. سوف نتذكر في الواقع أنه توجد روابط بين رواية تخيلية وعرض حالات ـ أحد راوي **دراكولا**، الدكتور سيوارد، هو طبيب نفساني وتلميذ لشاركو. إنّ الصغير ڤيكتور ف.، وهذا أمر تافه، يحب أمه كثيراً. وهذا الحب مصحوب بشعور قوي بالخوف: وإذا عرف بذلك أبي؟ لذا يحس ڤيكتور ف. الصغير، حين تموت أمه، بالذنب: هو مسؤول ـ حبه مسؤول ـ عن هذا الموت. أو أيضاً، لقد قتل أبوه أمه لينتقم. لو كان الصغير ڤيكتور ف. شخصاً، كانت لديه طريقتان ليتخلص من الحرج. الأولى هي التصعيد. هو يهتمّ بأصل الحياة، بالطريقة التي يصنعون بها الأطفال، ويصبح أستاذ علم الاحياء في جامعة اينغولستاد. والثانية هي الذهان psychose. هو يكبت التصور الصادم (نفسياً)، الذي يعود إلى الواقع بشكل هلوسة، أي بشكل

مسخ خاصٍ يشبه أباه. وبما أن الصغير ڤيكتور ف. ليس شخصاً personne بل شخصية personnage، يجمع بين الاثنتين في الوقت عينه: إنها ميزة الاسطورة بالذات أن تسمح بعدم الاختيار. هو يهتم إذاً بعلم الأحياء ويكتشف سر الحياة، أو كيف يجري صنع الأطفال. أما والده، الذي يثنيه عن قراءة كورنليوس أغريبا، فهو لا يشجع هذه الدروس. وهذا ما يفسر نقطة غامضة في الحكاية: لماذا المسخ كبير إلى هذا الحد؟ يشرح فرانكنشتاين انه لما كان الأمر يتعلق بتجربته الأولى، كان مضطراً لتكبير المقياس، بما أنه لم يكن يتوصل لإعادة انتاج دقة الاعضاء البشرية. خزعبلات! للمسخ قامة الأب كما يراه الولد. لديه غيرته أيضاً، وجنون الاضطهاد لديه. ولا يمكن التخلص منه بقدر ما لا يمكن التخلص من أبيه. هذا الأب الذي يعكس عليه ڤيكتور استيهاماته وهو طفل (من هنا المشهد البدائي، واللعنة، حيث يضع المسخ نفسه في موقع الابن) هو أب خاصٍ: يقتل العائلة، ما عدا الأب الطبيعي، والأم، التي سبق أنّ ماتت.

هذه القصة حماقة بحماقة، من هنا قوتها الاسطورية: إنها أيضاً قصة أوديب. هي أيضاً قصة التكوين الفاشل لذات: لحظات المسخ الأولى، المشار اليها في الفصل الثاني، تعلُّم الكلام عبر ثقب القفل، حين يترصد المسخ سافي الفارسية، التي يعلمها سكان البيت الريفي اللغة الفرنسية - ينقص الجوهري، أي الجواب عن السؤال «من أنا؟»، الذي ينبغي

مع ذلك أن يسبق التوصل إلى الكلام واستخدام الضمائر الشخصية؛ مشهد المرآة أخيراً، لكن من دون ابتهاج، ومن دون ضمانة يقدمها حضور (شخصٍ) راشد:

كنت قد أعجبت بالشكل المتقن لأصدقائي في الشاليه، لطافتهم، وجمالهم، وبشرتهم الرقيقة؛ لكن كم كان هلعي كبيراً حين تمرَيت في ماء صافٍ! تراجعت أولاً، غير قادر على تصديق ان ما تعكسه المرآة إنما هو أنا؛ وحين أدركت أني، في الواقع، المسخ الذي أكُونه، وقعت فريسة مشاعر الاحباط والاذلال الأكثر إيلاماً (ص 189).

أكثر أهمية أيضاً إنما هو الدور المعزو للنظرة، كموضوع للرغبة في النص، كموضوعةٍ تُلِح، علامة مرضٍ حقيقية خلف سطحية المضامين، والنظرة مرتبطة بصورة وثيقة بعملية القلب: ما ينقلب، في الانتقال من الذات إلى الموضوع، من الفاعل إلى المنفعل، إنما هو النظرة.

تحريفي الساخر الثاني هو حالة الرئيس فرانكنشتاين، الذي كتب مذكراته حين أصبح عميداً لكلية علوم اينغولستاد ومديراً لقسم الاستكشاف القطبي فأصيب بنوبة هذيان استلزمت ادخاله المستشفى. إن أصلها هو استيهام، جرى كبته لأنه لا يمكن تحمُّله، يعبر عن نفسه بالجملة الآتية: «قَتلتُ أمي». إن شتى أشكال الهذيان تُحَلل على أساس عمليات نفي وإسقاط منجزة على هذه الجملة. إما نفي الفعل: لم أقتل أمي (ماتت مريضة حين كنت في السابعة عشرة)، أو نفي الفاعل: لست

أنا من قتل أمي، إنه المسخ ـ الأب (بديلا الأم، جوستين واليزابيت، قُتلتا حقاً ـ جرى تحديد هويتيهما بوضوح في الحكاية المروية لأم ڤيكتور، التي تشاركانها طفولة يُتْم وحاجة للتبني). أو نفي المفعول به: لم أقتل أمي بل كليرڤال أو وليم. هاكم المسخ ـ الابن يعمل. نفهم عندئذٍ هذه الظاهرة الغريبة: حالاً بعد معرفة فرانكنشتاين بمقتل وليم، يلمح في العاصفة المسخ الذي لم يره منذ مشهد الخلق وفراره؛ ما ان رآه حتى تولدت لديه القناعة، المطلقة بقدر ما هي مباشرة، بأن المسخ هو الذي قتل وليم:

في حين كنت أراقب العاصفة، الجميلة جداً ومع ذلك المرعبة للغاية، كنت لا أزال أسير على غير هدى بخطى سريعة. تلك الحرب الجليلة في السماء كانت تسمو بنفسي؛ ضممت يديَّ وهتفت بصوت عال: «يا وليم، أيها الملاك الحبيب، هذه جنازتك، وهذا هو العويل بسبب موتك!» وإذ كنت أقول تلك الكلمات، رأيت في الظل شبحاً يبرز من أجمة، غير بعيد عني؛ بقيت ثابت النظر، مأخوذاً بتلك الرؤيا. كان يستحيل عليّ أن أخطئ. أضاء برقٌ ذلك الخيال وكشف لي شكله بوضوح. بيّنت لي على الفور قامته العملاقة وتشوُّه منظره، الأشد بشاعة مما تعرف البشرية من بشع ومشوَّه، أن أمامي ذلك البائس، ذلك الشيطان المقزِّز الذي كنت منحته الحياة. ماذا كان يصنع في ذلك المكان؟ هل كان بالامكان أن يكون هو من قتل أخي (جعلتني تلك الفكرة أصاب برعشة)؟ لم تراود تلك الفكرة ذهني حتى كنت قد بت مقتنعاً بصحتها (ص 142).

كيف يمكنه الاستسلام لقناعة على ذلك القدر من الجنون؟ ذلك أن واقع كون الحدس صحيحاً ليس هنا وثيق الصلة بالموضوع: لا يكفي أن يُرى (أحدهم) على بعد عدة كيلومترات من مكان الجريمة بعد عدة أيام، لاعتباره مذنباً. إن الجواب يتعلق بالعلاقات العائلية، بصورتين.

في الاستيهام أولاً. إن المسخ ـ الابن هو هنا تجسيد للـ «قتلت (أمي)» مع نفي للفاعل و/ أو للمفعول به: لست أنا من قتل (أمي أو وليم)، إنه المسخ؛ ليست أمي هي التي قتلتها، بل وليم. إن الجملة الثانية تخلّص البطل من هذا المزعج المعروف جيداً، الأخ الأصغر. من هنا الشعور بالذنب، الذي يعبر عنه الهذيان إلى حدود جنون العظمة في مشهد محاكمة جوستين موريتز:

> **كانت جوستين شابة مرموقة، وكانت تمتلك صفات تعدها بحياة سعيدة؛ وكل ذلك كان سيلغيه قبر سافل وحقير؛ وكل ذلك كنت أنا سببه! كنت فضلت ألف مرة أن أعترف بأني أنا فاعل الجريمة المنسوبة إلى جوستين؛ لكن بفعل غيابي حين جرى اقترافها، كان جرى اعتبار كلامي هذيان شخص مجنون، من دون أن يساهم في شيء في تبرئة تلك التي كانت ستموت بسببي (ص 149).**

ليست البراءة المتَّهَمة هي التي تتألم هنا، إن الـ «أنا» المصابة بجنون العظمة هي التي اكتسحت النص (يضع النص الانكليزي الـ «أنا» منهجياً في وضع فاعل الجملة: «And I

the cause!» كما أن المسخ بالمعنى الاشتقاقي للكلمة (جوستين هي «gazed on and executed by thousands»، «تحت أنظار آلاف من الناس الذين يمقتونها»، ص 149)، الذي اقترف «جريمة كبيرة» (ص 150)، هو فرانكنشتاين بالضبط. إنه هو بالفعل، إذا كانت الجملة الاستيهامية الاساسية هي «قتلتُ أمي».

في الاستيهام إذاً، يكون موت وليم تحويلاً لموت الأم. لكن اليقين المجنون لدى ڤيكتور، والجملة الاستيهامية التي هي الممثل السطحي له، مترسخان أيضاً في الواقع، واقع سيرة حياة ماري شيلي. إن الأصل الأدبي لهذا اليقين موجود في الواقع في **Caleb Williams**، رواية الأب، حيث البطل كاليب مقتنع، بحدس مجنون جداً، وحقيقي جداً، بأن سيده، فوكلاند الجدير جداً بالاحترام، هو قاتل. أما الجملة الاستيهامية، فهي لا تعني ڤيكتور كثيراً، هو الذي تقول لنا الحكاية إنه كان في السابعة عشرة من عمره حين توفيت أمه (وهذا متأخر قليلاً بالنسبة لصدمة طفولية)، بل المؤلفة التي كانت، من جهتها، قد قتلت فعلاً أمها، المتوفاة خلال الوضع، والتي كانت في الثامنة عشرة حين كتبت فرانكنشتاين. أما الاسم الأول «وليم» فيلخص ثلاثة أجيال من العلاقات العائلية لدى آل غودوين: إنه الاسم الأول لرأس العائلة، غودوين الأب؛ إنه أيضاً ذلك الذي كان من المفترض أن يحمله الابن الذي كان ينوي إنجابه من ماري

وولستونكرافت، والذي وُلد ابنة (في الرسائل التي كان يتبادلها الزوجان خلال حمل ماري وولستونكرافت، كانا يسميان الطفل المنتظر «مستر وليم» - إذ ولدت مكانه ماري شيلي، اقترفت جريمة قتله الرمزي)؛ إنه الاسم الأول للابن الذي وُلد لغودوين (الذي سرعان ما تزوج مجدداً) من زوجته الثانية، للأخ الأصغر غير الشقيق لماري شيلي إذاً، مثلما وليم الحكاية هو شقيق ڤيكتور الأصغر؛ هو أخيراً الاسم الذي أعطاه الزوجان شيلي لطفلهما الأول، المولود عام 1816 بالضبط، والذي توفي عام 1819. إن الأهمية السردية لولادة وليم وموته، الواقعين من جهتي مركز تناظُر الحكاية، لا تساويها غير أهميتهما الاستيهامية، التي تقوم هي بالذات على وزن المضمون العاطفي الذي يحمله هذا الاسم بالنسبة لماري شيلي.

هذان التحريفان يتركان لدي مع ذلك شعوراً بعدم الرضى. لقد قلت إن الوظيفة الأساسية للاستيهام هي تشكُّل ذات (فاعلة)، في ما تمتلكه من خصوصي. وبالتأكيد، إن موضوع الاستيهام هو دائماً نفسه؛ لكن الذات، من جهتها، فردية: لكلٍّ استيهامه، الذي لا شبيه له (كما بالنسبة للكلام، تنجم عمليات الاستيهام عن لغة، تشترك بها كل الذوات، لكن تطبيقها يشكل فعل كلام فردي). من هذه الزاوية، يكون تحريفي الساخر الأول عاماً جداً: يحكي قصة أوديب تافهة. أما الثاني فأكثر خصوصية، لكنه يصف بالأحرى صدمةً، أصل

عصاب أو ذهان، منغرس في سيرة حياة الذات، لا ما يشكله كذات، أي استيهامه. وبعد أن بيّنت الحضور الكثيف في النص لعمليات قلب والحدث على الأهمية التي يتخذها تبادل النظرات، أسست تحريفي الساخر الثاني على عملية أخرى، هي النفي.

اقترح إذاً قصة خيالية فرويدية ثالثة، تقوم هذه المرة على الأول بين نصوص فرويد القانونية Canoniques، «يتعرض ولد للضرب»، حيث العلاقة بين الفاعل والمنفعل تلعب دوراً جوهرياً. إن الاستيهام في فرانكنشتاين يُعبّر عنه عندئذٍ (بالقول) «يتم النظر إلى ولد» أو «يُنْظُر ولدٌ»، أو أيضاً، لكي نتبع ل. إيريغاري (حول الاستيهام والفعل في **Parler n'est jamais neutre**، باريس، 1985)، «نَظَرَ»، أي فعل بصيغة المصدر **à l'infinitif**.

لكي أصف استيهام النظرة هذا، سوف أعتمد على التصور الذي يقدمه كونتاردو كاليغاريس، وهو محلل نفسي إيطالي من أتباع لاكان[1] (**Hypothèse sur le fantasme**، باريس، 1983). في البداية، هنالك رغبة غير محددة غير منسوبة لذات. هذه الرغبة يعزو اليها عرضُ الاستيهام ذاتاً Sujet، في الآخر l'Autre، مفهومة كمكان للكلام وجسمٍ مسيخ في

(1) جاك لاكان، طبيب فرنسي ولد في باريس عام 1901. مؤسس مدرسة تحليل نفسي مهمة (م).

الوقت ذاته؛ وموضوعاً، «الموضوع أ» اللاكاني[1]، المقدَّم لإشباع رغبة الآخر؛ وأخيراً ذاتاً sujet، تضطلع بالاستيهام السطحي بصيغة المتكلم وتروي لنا كل القصة. إن المثل القانوني canonique الذي يحلله كاليغاريس هو حالة لوران، الذي يكون استيهامه هو البذار الذي ينقص استمتاع الآخر L'Autre، المفهوم على أنه جسدا الأهل المتعانقان، أو ما يسمونه بصورة مبتذلة حيواناً له ظهران.

إن النظرة تلعب في **فرانكنشتاين** الدور عينه الذي يلعبه البذار لدى لوران، دور الموضوع أ. إن المشاهد الاستيهامية التي حللتها (خلق المسخ، المشهد البدائي) هي تلك التي ينتقل فيها نظر بين شخصيات المثلث العائلي، بطريقة القلب (أب / ولد) أو تبادل لغوي (النظر / التعرض للنظر). في كل الحالات، تضطلع بالنظر ذاتٌ مستحيلة، مؤمنةً باختصار الوصل بين اللحظات الثلاث لحياةٍ ما، الحمل، والولادة والموت. إن المستحيل هو في واقع أن هذه اللحظات الثلاث مطروحة معاً. **الحمل**: هكذا حللت لعنة المسخ، المتلفظة بها ذاتٌ مستحيلة، نظرة يلقيها على المشهد الأكثر بدائية ذلك الذي لا يمكنه أن يكون هناك. ويعرف البريطانيون هذا الوضع على شكل مزحة مشهورة. حين يتأمل الابن الذخيرة العائلية بامتياز، صورة الزواج، ويطرح السُؤال: «وأنا، أين كنت؟»

(1) نسبةً إلى لاكان (م).

يجيب الوالد: **«You were that twinkle in your dad's eye»**، «كنت ذلك البريق في نظرة أبيك». لأن الولد كان هنالك قبل الولادة: في نظرة الآخر. **الولادة**: لا يولد المسخ وهو يصدم سمع المشاهد، وهو يصرخ صرخته الأولى، بل وهو يفتح عينه، وهو الأمر الذي يتسبب بهلع خالقه. الولادة هي النظر. وهو موقف مستحيل أيضاً، لأن هذه النظرة ليست لها ذات (ناظرة). المسخ لا يولد: يأتي إلى الحياة وقد بات راشداً وأول عمل له هو ارتداء معطف سيده والذهاب لاستنشاق الهواء في الغابات المجاورة. هاكمُ رضيعاً نشيطاً حقاً. **الموت** أخيراً، في المشهد البدائي الذي أوردته، والذي هو صدى لمشهد خلق المسخ: تولد فيه جثة، أو يفوتها أن تولد، لكن لتموت في الحال، مفككة الأعضاء بعد تبادل النظرات الذي يركِّب المشهد.

هوذا إذاً وصف الاستيهام الذي ينفخ الحياة في نص **فرانكنشتاين**: كونه النظرة التي تعكس استمتاع الأهل، وهو استمتاع مميت. فمن هذا الاستمتاع سيموت أحدهم، الأم.

ينظر ولد ـ نظرة مميتة. يجب ربط هذين الخيطين، اللذين لا يتم وصلهما بسهولة. ما الذي ينظر اليه الولد؟ المشهد البدائي، المشهد الأكثر قِدَماً، مشهد حَمْلِه بنفسه. الاستيهام هو هذه النظرة المستحيلة. المشهد مميت: هذه النظرة تقتل حقاً، ولقد ماتت الأم بسببها بعد مرور تسعة أشهر. ومن هو المسخ إذاً؟ إنه أولاً الآخر L'Autre، جسدا الأهل

المتعانقان، اللذان يقدم النظر نفسه لمتعتهما **«that twinkle in dad's eye»**. وماذا يفعل المسخ في الرواية غير أن يقتل؟ يقتل الأب الأم، والمشهد البدائي مشهد عنف. لكن المسخ هو أيضاً دعامة تلك النظرة المستحيلة، موضوع وليس ذاتاً، لا شيء منفصل عن جسد الأهل، وقدره ان يكون مستبعَداً، قائماً خارج سلسلة الكائنات، محكوماً عليه بأن يتابع، بالنظر بالتأكيد، بألا يكون غير الصورة في مرآة خِالقه. وماذا يفعل المسخ غير أن ينظر؟ ينظر إلى خالقه، خلال مشهد الولادة؛ إلى سكان المنزل الريفي، عبر الشق في الجدار؛ إلى خالقه أيضاً، حين يتبعه كظله عبر أوروبا؛ إلى ضحاياه، الذين يترصدهم؛ إلى ذاته أخيراً في مشهد المرآة هذا الذي يفشل. حين ينظر نظرٌ إلى نفسه، ما عساه يقول لنفسه؟ قصص رعب بالتأكيد، قصص نظر قاتل.

إن عقد الخيوط هكذا يتيح فهم قوة النص. قوته الاسطورية أولاً: هذا النظر يجمع في مشهد واحد الحمل، والولادة والموت، قصة حياة. تُكثِر الحكاية من هذه القصص بصورة اضطرارية. وقوّته علمرمزية لغوية **sémiotique** في ما بعد: إن تبادل النظر وقَلْبه هما صورتا التبادل والقلب اللغوي (فاعل / منفعل، أنا / أنت) اللتان تحكمان كتابة النص، علم بيانه. وأخيراً قوة الانعكاس السلبي **abyme** فيه: لا يخلق النص فقط فواعل الاستيهام «نظرَ» والمفعول به الخاص به، بل يتخذ هو نفسه وضع نظر مقدَّم لاستمتاع الآخر **L'Autre**:

تقديم جسده، تقديم نصه. إن النص هو مسخ الكتابة هذا، حيث يتشكل نظرُ ذاتٍ مؤلفة (للنص). «I» /«Eye» هوذا ما كان ينقص تحريفي الساخر: تلاعب بالكلمات لاكاني، والحالة هذه، قديم قدم اللغة الانكليزية. لكنه يشير في فرانكنشتاين إلى الاستيهام الأول الأصلي، ذلك الذي يُخرِج العلاقة بين المشهد واللغة المكوِّنة لكل استيهام.

بيد أننا إذا نظرنا إلى تحريفاتي الساخرة الثلاثة على أنها كلٌ، مثل استيهام فرانكنشتاين، يظهر أن تناقضاً يبقى فيها. فالاستيهام، بوصفه لغة، أي بوصفه يستخدم عمليات علمرمزية لغوية عامة (القلب، النفي)، يكون جماعياً؛ وبوصفه كلاماً، ينتج هذه الذات الفاعلة مثلما يخلق المؤلف هذه الشخصيات، يكون فردياً. ثمة يكمن التناقض الذاتي: ليس في التناقض النفسي الذي يجعل المرء يحب والده ويكرهه في آن معاً (و«المرء» هذا يدل على المسخ بقدر ما يدل على ماري شيلي)، بل في هذا السريان للتأثر الأولي، الذي يتردد بين التاريخي (الجماعي) والشخصي، بين الحقيقي والخيالي، بين الواعي واللاوعي. إن الاستيهام هو هذا البين بين غير المستقر أو بالأحرى المتناقض (الواعي واللاواعي، الجماعي والفردي في آن معاً). هو الذي يصنع خصوصية النص. وهو أيضاً الذي يتيح له أن يستمر في ظروف أخرى.

ثبات الأسطورة:

فرانكنشتاين على الشاشة

استباق، ترسيب

إذا تصفَّحنا سريعاً تاريخ اقتباسات فرانكنشتاين (نجد لائحة بذلك في طبعة غارنييه ـ فلاماريون، ص 357 ـ 375)، سوف نسجِّل إثباتين. سنرى أولاً أن الاسطورة بقيت عبر تغيير الوسيط: عرفت نسخاً مسرحية في القرن التاسع عشر، وسينمائية في القرن العشرين. لقد سدت حكاية ماري شيلي الأفق زمناً طويلاً: إن المرة الأولى التي تعاد فيها كتابة الرواية تعود إلى عام 1932، والأمر يتعلق باقتباس لفيلم وايل، والإثبات الثاني هو أن هناك رابطاً حقاً بين الاسطورة وظروف تاريخية: النُّسخ أكثر عَدداً وأكثر دلالة من عام 1816 إلى عام 1826، ومن 1826 إلى 1935، وفي الخمسينات. والأولى بين هاتين الفترتين لا تطرح مشكلة: سرعان ما جرى اقتباس الكتاب الأكثر رواجاً للمسرح، وغالباً ما جرت استعادته على

امتداد العصر الفيكتوري. أما الفترتان الأخريان فيجب تفسيرهما: تستمر فيهما الاسطورة طالما تولد فيهما من جديد. لذا سوف أحلل الذروتين في هاتين السلسلتين من إعادات الكتابة اللتين تتمثلان بأفلام جايمس وايل (**فرانكنشتاين**، ستوديوات اونيفرسال، 1931) وتيرينس فيشر (**لعنة فرانكنشتاين The Curse of Frankenstein** ستوديوات هامر، في لندن، 1957). وأنا أستبعد عن سابق تصور وتصميم فيلم وايل الثاني، **عروس فرانكنشتاين** (1935)، الذي يجري أحياناً اعتبار أنه يشكل كلاً مع الأول، مثل جزأي **أليس في بلد العجائب**. هو يستعيد في الواقع بعض عناصر حكاية ماري شيلي (موضوعة خلق خطيبة، مسخ يتكلم)، ويسبقه تمهيد يقدّم سينمائياً الزوجين شيلي وبايرون، خلال الامسية الشهيرة على ضفاف بحيرة جنيف. لكنه يتضمن أيضاً غمزات، عناصر تحريف ذاتي ساخر (إن إلسا لانشستر، التي تلعب دور ماري في التمهيد، تلعب أيضاً دور الخطيبة)؛ وله أيضاً نكهة خفيفة لعمل بائت وقديم، هي العنصر الثاني في سلسلة تضمنت أيضاً ابناً (**Son of Frankenstein**، 1942) وغولاً ذئبياً (**Frankenstein meets the Wolf-man**، 1943) - حتى إذا لم تكن الأفلام الثلاثة الأخيرة من صنع وايل. في الواقع، إن الغمزة هي التي تزعج: إشارة إلى أن المأساة تتكرر بشكل هرجة، وإلى أن الاسطورة تنغلق. إن أهمية **Frankenstein junior** لميل بروكس (1974) هي في كونه يجعل هذا الإغلاق صريحاً.

كيف نفتكر بقاء الأسطورة هذا؟ يمكن الأمل بإبراز نواة لا تتغير وتغيرات ظرفية، بتقدير المرشحين لخلافة فرانكنشتاين وفقاً للمقاييس السليمة للنوع القادم وللفرق النوعي. إن المشكلة تكمن في أن الفروق النوعية تخنق النوع القادم. في فيلم وايل، يبقى القليل من حكايةِ ماري شيلي؛ ولا يبقى شيء عملياً في فيلم فيشر: الهيكل، واسم ومسخ (بالكاد مسخ، لشدة ما الشخصية ثانوية وباهتة). لقد اقترحت للتو طريقة أخرى للتصرف بخصوصه: افتكار الثبات على أساس مقولة التكرار الهيغلية ـ الماركسية، التي ترى أن الحدث التاريخي المأساوي يتكرر بشكل هرجة (تقفز إلى الذهن المقارنة بين النابوليونين، الكبير والصغير[1]). إن تفسيراً من هذا النوع قد لا يكون لطيفاً بالنسبة للنُسَخ المقتبسة للشاشة الكبيرة: تلي غنى وتعقيد الحكاية، الجدية بصورة عميقة لأنها مندرجة في ظرف تاريخي وعائلي، تفاهةُ وسهولةُ فيلمٍ ديماغوجي وشعبي إلى درجة الابتذال، وظيفته الوحيدة هي نزع التسيّس ـ الخبز والمسوخ، أو أيضاً السينما كأفيون للجماهير، دينٍ لعالم لا إله له. وبالتأكيد، سيجد تحليل كهذا في الأفلام، لا سيما أفلام الخمسينات، ما يبرره. بيد أني أود أن أذهب أبعد من هذه التبسيطات، وأفتكر الأفلام كحلول

(1) المقصود نابوليون الأول (الكبير)، ونابوليون الثالث، الذي أطلق عليه الشاعر الفرنسي المشهور ڤيكتور هوغو لقب الصغير (م).

قديمة جزئياً لتناقضات جديدة جزئياً. باختصار، ألاّ أفتكر تاريخ الاسطورة كتاريخ انحدار محتوم يكشف أصلاً مجيداً. إن تصور التكرار هذا، الذي يتميز بتبيان ضرورته، يجعلنا نفكر كثيراً بالأساطير الأصلية الخاصة بالعُصابيين.

إن الحنين (إلى الماضي)، مرض العودة هذا، حاجة الرجوع تلك إلى البدايات بلا انقطاع، ليست مرادفاً للانحدار. أعود إلى المشكلة التي كنت أستحضرها في الفصل الأول، مشكلة السحر الخالد للفن الاغريقي. في مقطع مشهور من **مساهمة في نقد الاقتصاد السياسي** (باريس، 1957، ص 174 ـ 175)، يشير ماركس إلى جذور الفن الاغريقي في الميثولوجيا الاغريقية، أي في نموذج علاقة بين الانسان والطبيعة زال نهائياً في الأزمنة الحديثة («ما أهمية جوبيتر إذا قيس بالواقي من الصواعق، وهرمس إذا قيس بالتسليف الخاص بالأموال المنقولة»). لكن بما أن الظرف تغير جذرياً، لماذا لا يزال هذا الفن يمنحنا متعة جمالية، لماذا لا يزال له بالنسبة الينا قيمة قاعدةٍ ومثال؟ إن جواب ماركس لمدهش. يقول: بسبب الحنين، لأن البشرية تجد فيه مجدداً سحر طفولتها الأبدي. «لا يمكن رجلاً أن يعود طفلاً، تحت طائلة السقوط في الصبيانية. لكن ألا يستمتع ببراءة الطفل، وبما أنه بلغ مستوى أعلى ألا ينبغي أن يتطلع هو ذاته إلى إعادة انتاج حقيقته؟ ألا ترى كل حقبةٍ، في الطبيعة الطفولية، طابعَها يحيا مجدداً في حقيقته الطبيعية؟» يا له من حديث طريف بالنسبة

لأبي جميع الماركسيين. لكن قصص الاطفال هذه تتعلق في الدرجة الأولى **بفرانكنشتاين**، الذي يجد نفسه وقد ارتقى إلى مصاف أسطورة بامتياز، أسطورة خالدة لا سيما أن مضمونها يكرر طفولة البشرية، لأنها أسطورة خلق ـ ما عدا أنها تقص علينا بالأحرى، هي الأسطورة المتسمة باختلال موضعي، لا إنسانيةَ الطفولة.

أعتقد في الواقع أن ماركس يطرح هنا مشكلة البقاء الحقيقية. لما كان قد بيّن الرابط بين الانتاج الفني والجوهر الأسطوري، المفهوم على أنه «إعداد لا واعٍ للطبيعة والأشكال الاجتماعية بحد ذاتها بواسطة الخيال الشعبي» (لقد بيّنت كفايةً ما كانت الحكاية تدين به للظرف التاريخي وللتقاليد الفلسفية والاسطورية: المسخ هو نابوليون غوليم un Napoléon Golem)، فهو يعزو بقاءه إلى الطفولة، وفي حالة الفن الاغريقي إلى الطابع «البدائي» للمجتمع المنبثق منه. يقطع نصّه تناقضٌ إذاً، يبث الحياة فيه، وينبغي أن يُرى فيه في انعكاسٍ سلبي **en abyme** التناقض الذي ينفخ الحياة في كل نصٍ باقٍ. أولاً ـ «كل ميثولوجيا تتحكم بقوى الطبيعة في ميدان الخيال وتسيطر عليها، وتعطيها شكلاً بواسطة الخيال: هي تزول إذاً حين تكون تلك القوى تحت السيطرة بالفعل» (ص 174). ثانياً ـ إن السحر «الأبدي» الذي يمارسه فن الاغريق علينا «لا يتناقض مع الطابع البدائي للمجتمع الذي ترعرع فيه. إنه حقاً نتاجه بالأحرى وهو على العكس مرتبط،

ارتباطاً لا مجال لانحلاله، بواقع أن الشروط الاجتماعية غير الناضجة كفاية التي ولد فيها ذلك الفن، والتي لم يكن يمكن أن يولد في غيرها، لن يكون بالامكان أن تعود يوماً» (ص 175). يتعلق الأمر حقاً بحنين: استحالة العودة إلى ما اضمحَل نهائياً؛ الزوال المستحيل للبدائي، للطفولة. إن فن الاغريق، المسخ الفاتن، يطاردنا كما يطارد المسخ ڤيكتور.

كيف نفسر ذلك الحنين؟ عبر اتخاذه هذه الإحالة إلى الطفولة استعارةً. عبر الاعتراف بأنه لكون التناقض التاريخي يستعير طرق تناقض ذاتي فهو يبقى بعد ذاته في النص. ثمة أطروحتان هنا: الأولى هيغلية، أو بالأحرى تستوحي قراءة كوجيف لهيغل (Introduction à la lecture de Hegel، باريس، 1947، ص 462 ـ 464): إنها أطروحة **الاستباق**. إن إحدى ميزات الانسان، بوصفه كائناً متكلماً، هي قدرته على إدامة خطأ. أتطلع إلى ساعتي، فألاحظ أن الوقت ظُهر، واكتب «إنه الظهر»، ثم أتطلع من جديد إلى ساعتي وألاحظ أنه الظهر زائد ثلاث دقائق، وليس الظهر. ملاحظة تافهة. لأن الكلام يستمر، حوّل الحقيقة إلى خطأ. مع الانسان، مع الكلام، تكون حياة الأخطاء صعبة: هذا ما يسمونه بتهذيب قصصاً خيالية (أوهاماً). مع الانسان فقط: «إذا حدث أن اقترفت الطبيعة خطأ (تشوُّه حيواني، مثلاً)، تلغيه فوراً (يموت الحيوان، أو لا يتكاثر على الأقل). وحدها الاخطاء التي يقترفها الانسان تدوم إلى ما لا نهاية له وتنتشر بعيداً بفضل

الكلام» (ص 463). وإنما في الخطاب الانساني تبقى المسوخ حية، تنتشر (حتى إذا كانت تجد بعض الصعوبة في التناسل). فلنمض أبعد قليلاً، وراء كوجيف: إن تاريخ الانسان يتميز أيضاً بكونه قادراً على تحويل خطأ إلى حقيقة. لقد كتب شاعر من القرون الوسطى: «يطير إنسان فوق المحيط». أكذوبة قروسطية، ابتذال يومي للطائرة ذات المحركات النفاثة الأربعة: لقد بات الوهم حقيقة. والأمر يتعلق هنا بوهم حقاً: إن نصاً ما ليس تكراراً فقط لنصوص أخرى، هو خطأ يدوم، حقيقة فرضية مسقطة على المستقبل. إن بَيْنَصّيته تذهب في الاتجاهين، هي استباق بقدر ما هي تكرار. هنا تكمن قدرتها الاسطورية، أو فتنتها الابدية: تستبق التاريخ البشري.

إن الاستباق، الموصوف هكذا، يبقى محفوفاً بالمخاطر، يمكن الحقيقة الفرضية أن تنتظر ظرفها طويلاً. تضيّق الأطروحة الثانية هذا الحقل. إنها أطروحة الترسيب **Sédimentation**. أصلها هوسرلي[(1)]، وقد جرى الاستشهاد بها هنا استناداً إلى عمل فريدريك جامسن (**The Political Unconscious**، إيتاكا، 1981، ص 140 ـ 141). إن القضية الوهمية ليست فقط خاطئة مادياً، هي صحيحة أيضاً في جهة ما، تعكس الظرف إذا لم تكن مبتذلة ـ هذا الظرف الذي هي

(1) نسبة إلى هوسرل، وهو فيلسوف الماني (1859 ـ 1938)، منظّر **الفينومينولوجيا الخالصة**، أو علم الجوهر (م).

منفصلة عنه كفايةً (لأنها «زائفة» كفاية) بحيث لا تبقى بعده. تغاد ملاءمتها، يعاد تحويلها ويعاد استخدامها في ظروف أخرى. لكن القضية الجديدة التي تنبثق هكذا منها تتحدد بأصلها: هي مرسَّبة Sédimentée. تستمر الرسالة الأصلية، وتلِحُّ في القضية الجديدة. إن المثل الذي يعطيه جايمسن Jameson هو مثل الرقص الفولكلوري، المعادة ملاءمته والمحوَّل في أنواع موسيقية أرستقراطية كالقطعة الثلاثية Le menuet والذي يبرز مجدداً، بفعل ملاءمة ثانية، في الموسيقى الرومانطيقية، حيث يقوم بوظيفة أيديولوجية («قومية») جديدة.

إن نص **فرانكنشتاين** يرسِّب إذاً عناصر قديمة (أشكالاً نوعية، بُنى فاعليَّة actantielles الخ.)؛ إنه بعيد كفاية عن الظرف التاريخي (ومنخرط كفايةً في الظرف العائلي) بحيث يقدم سلفاً عناصر ترسيب للأفلام التي تليه.

إن الأثر الموحِّد لهاتين العمليتين يجعل من النص أو الفيلم مجموعة عناصر متنافرة بنيوياً، تقطعها التناقضات. لنأخذ أحد عناصر الحكاية الأكثر بروزاً، طيبة قلب المسخ (التي هي أيضاً خبثه). إنها حالة خيالية «مستحيلة» في كونها تخالف الحس السليم لدى القارئ (لا يمكن أحدهم أن يكون على هذه الدرجة من الفضيلة وعلى هذا القدر من الخبث في الوقت ذاته)، أي الاعراف السردية والنفسية التي يمارسها. لقد باتت مرسَّبة: تعيد بشكل الـ «في آنٍ معاً» صياغة الفكر المبتذل

للسقوط الفوستي[1] - إن الرجل الأشد اتصافاً بالفضيلة هو الذي يصنع الخاطئ الأشد هولاً. إننا نتعرف هنا إلى قصة أمبروزيو، راهب ليويس. لكنها أيضاً استباق، جاهز لظروف جديدة (التناقض نفسه، مثلاً، يقطع شخص الثوري الذي صار بيروقراطياً وآكل آدميين). ما عساها تصيرُ في فيلمينا؟ يستمر التناقض لدى وايل، مدفوعاً به إلى المقام الثاني لكنه صلبٌ ما يكفي لإثارة الاضطراب: لدى المسخ دماغ مجرم، مع ذلك ليست جرائمه متعمدة إطلاقاً. هو عديم المسؤولية أكثر مما خبيث. ما كان مركز الحكاية يظهر في الفيلم كمفارقة أسيء حلها. ترسيب فاشل؟ ربما لا، لأن طابع الجملة غير المستقرة هذا الذي يمتلكه فيلم وايل هو ما يعطيه قوته: هو أكثر إثارة للاهتمام بمقدار ما يبقى فيه التناقض، حتى إذا كان ذلك بشكل مخفف. أما في فيلم فيشر، بالمقابل، الذي هو أكثر إلحاماً[2]، سَردٌ أملس اختفت كل تضرساته، فلم يعد التناقض رائجاً: هو ممحوّ لدى المسخ، الذي ليس غير آلة للتخويف والذي لا يتم ذكر حالاته الذهنية على الاطلاق؛ محوّلٌ إلى خالقه، الذي يرث الخبث المطلق لمسخ ماري شيلي، لكن ليس فضيلته. لقد

---

(1) نسبة إلى فوست، بطل مسرحية غوته التي تحمل الاسم نفسه (م).

(2) ترجمة لكلمة **Suture**، ويمكن أن نقول لأماً، وهي عملية تتمثّل في خياطة جرح، أو شق، أو صدع (م).

تحجرت الطبقة الرسوبية، وجرى تطبيع الخطأ الاستباقي.

ثمة مثل آخر يجعل تفوق فيلم وايل يظهر أيضاً: إنه زمان السرد الروائي ومكانه. وقد يكون ممكناً الاعتقاد بأن الانسجام فضيلة في هذا الحقل. إن النقد المتنكلز[1] angliciste يعرف تماماً مشكلة الأولاد الذين أنجبتهم الليدي ماكبث والذين لم تنجبهم: لقد كف هذا التناقض منذ زمن طويل عن إثارة القلق طبعاً، إن جغرافيا الحبكة وعصرها هما منسجمان في الظاهر لدى ماري شيلي: سوف نجد إينغولستاد على خارطة، وسنصل حقاً إلى شامونيكس عبر اجتياز الآرف عند جسر پيليسييه، ورسائل والتون تشير إلى المكان والتاريخ. لكننا رأينا أن هذا التاريخ يستر تناقضاً خفياً، وأن سير الأحداث يتم ولا يتم خلال الثورة؛ وإذا كان بعض تلك الأمكنة موجوداً بالفعل، فبعضها الآخر خيالي صرف: إن اسكوتلندا المشهد البدائي ديكور بحت، وأجواء العزلة في القطب الشمالي تدين لقصص الرحّالة المحوّلة إلى روايات ولخيال ماري شيلي أكثر مما للجغرافيا. إن فيلم وايل يحافظ على هذا التناقض، لكنه أكثر وضوحاً فيه، من دون أن تكون هنالك حقاً محاولة لإخفاء الصدع، للتوفيق بين العناصر المتنافرة في نسيج قصص منسجم. هذه العناصر لدى وايل متجاورة وحسب، وهو الأمر الذي يعطي انطباعاً عن لاواقعية متعمدة، حيث أن

(1) أي العالِم بالانكليزية وحضارة الانكليز (م).

الانتقال من مكان أو زمن إلى آخر لا يرتبط بأي منطق غير المنطق الذي يحكم أحلامنا.

أنا ألمّح بالتأكيد إلى ذلك المزيج المدهش من القروسطي والحديث الذي يطبع الفيلم. إن للبرج الذي يؤوي أبحاث فرانكنشتاين هيئة ديكورات قروسطية لأفلام رعب: زنازين ذات سقوف منخفضة، وسلالم لولبية وبيوت عناكب. لكن ما أن يتم الوصول إلى الأعلى، حتى يكون الدخول إلى عالم آخر، العالم العجيب للاستباق العلمي. إن الجمال البروميثيوسي لمشهد خلق المسخ، حين يتم رفع طاولة العمليات، التي مُدِّد عليها المخلوق، إلى أعلى البرج لتعريضه للصاعقة، إنما هو ناتج هذه المفارقة إلى حد كبير. إن المنافاة الزمنية L'anachronisme هي هنا علامة عملية الترسيبِ والاستباقِ، وانعدامُ الانسجام يصبح شكلاً. لا شيء من ذلك لدى فيشر، حيث جرى الاعتناء كثيراً بالانسجام السردي: قصر ريفي صغير إنكليزي المظهر وتوابعه المباشرة، من مُصَلًّى ومنتزه (هذه التوابع التي تساهم في إعطاء الفيلم جوّه المشبع برهاب الاحتجاز)؛ أزياء عائدة للعصر، وأدوات علمية لا تتناقض معها. إن هذا الإلحام يعزز تأكيدات الحبكة: ليس أكيداً أن ذلك خير ونعمة.

تناقُض: فرانكنشتاين وايل

إذ نرى بداية فيلم وايل، يمكن الاعتقاد بوجود رغبة في

البنوّة، لا بل بالإخلاص. لا يشعر قارئ الحكاية بالغربة، فهذه المقاطعة جرمانية بشكل واضح (حتى إذا كان لا يمكن أخذ لاباڤيير على محمل الجد) والشخصيات الرئيسية (علاوة على الخالق ومسخه، والأب، والخطيبة والصديق) تبدو منخرطة في المغامرات نفسها. وهذا يدوم المدة الضرورية لصنع المسخ، أي ثلث الفيلم على الأكثر. بعد تجاوز هذا الحد، يفقد كل شيء توازنه، ولا يبقى أي شيء تقريباً من ماري شيلي، ما عدا ليلة الزفاف ـ ثم إن المسخ يكتفي بتخويف اليزابيت، بدلاً من خنقها. كيف نفسر هذا التبديل المفاجئ في الاتجاه، الذي سيوصف كخيانة أو تحرير تبعاً لمزاج الناقد؟

يحيل الجواب الأول إلى إكراهات النوع. لقد أُخذ سيناريو الفيلم من مسرحية پيغي ويبلنغ: ليست البنوة مباشرة، والبُعد يبرر التباعدات. فضلاً عن ذلك، إن النسخة المسرحية كانت بوضوح وراء إكراهاتها الخاصة بها: هكذا فإن الجغرافيا المتقشفة وغير الواضحة هي جغرافيا ديكور مسرحي؛ ولتقسيم النص إلى مشاهد تأثيرٌ يتمثل في إضفاء الطابع الدرامي على سير الاحداث، وغالباً الطابع الميلودرامي. يفسر ذلك واقعَ أن شخصية والد فرانكنشتاين، الفاضلة إذا لم تكن المأساوية، تصبح في الفيلم شخصية كوميدية، شخصية بارون عجوز مشاكس ومرح، رغبته الوحيدة هي أن يفتح قنينة خمر الأجداد للاحتفال بزفاف سليله. إن مبدأ المهرّج الكبير الذي يريد

التعويض من الرعب بمشاهد تهريج إنما يتجسد فيه. وسوف يعزو إلى الاكراهات عينها التخلي عن بنية التشبيك. تختفي شخصية والتون، ويختفي معها تعقيد الحبكة. بدلاً من استجواب الراوي الأول، المشاهد، عوضاً من والتون، ينصرف إلى ممارسة دوره كمتلصص: يتم تطويق جنون البطل، وتُزاد المسافة بين المشاهد والمسخ. بيد أنه تنبغي الاشارة إلى أن الإكراهات التي يفرضها النوع ليست لها مساوئ فقط، وإلى أن وايل يعرف استخدامها بصورة رائعة: إن الاضطرار للتصوير في ديكورات يصبح اختياراً لجمالية تعبيرية. غالباً ما جرت ملاحظة تأثير السينما التعبيرية الالمانية (مــثــلاً **Le cabinet du docteur Caligari**، أو **Nosferatu** لمورنو) على فيلم وايل: إن صور الفيلم الأولى، التي تُظهر دفناً، يراقبه فرانكنشتاين ومساعده (اللذان يطلان على الجثة) تقدم مثلاً جيداً على ذلك. ومن ينكر أن إضفاء الطابع الدرامي على النص ضرورة يفرضها تغيير الوسيط - أحاديث أقل، مَشاهد أكثر؟

تضاف إلى ذلك إكراهات (متطلبات) المؤسسة، حيث أن مخرجاً من هوليود لا يسيطر على عملية الخلق الخاصة به بالقدر الذي يفعله شابّ أمام ورقته البيضاء. هكذا ندين لهوليود بالذات بالنهاية المتفائلة، بما أنّ **النهاية السعيدة** (الـ **Happy end**) واجب. ونحن نفهم بالتالي لماذا لا يخنق المسخ اليزابيت. الأمر ذاته يقال بخصوص الاستهلال،

«a word of friendly warning»[1]، المضاف بطلب من المنتج للتعويض مما كان يمكن أن يكون في الحبكة مما يصدم ـ وهو الأمر الذي يترك مجالاً للتفكير بأنه حتى عام 1931 كان فرانكنشتاين لا يزال يثير القلق قليلاً. هذا الاستهلال يستخدم الخطاب الديني، الغائب كلياً عن الفيلم. لقد أراد فرانكنشتاين استكشاف أسرار الخلق، والحياة والموت؛ «كان ذلك يعني أن يضع المرء حساباته بمعزل عن الله». إن وظيفة هذا الاستهلال الايديولوجية واضحة: إخضاع الجمهور عبر إبلاغه بقرب حدوث أهوال كبرى، لكن في الوقت نفسه تحاشي الاتهام بالتجديف؛ تقديم عِبرة (أخلاقية) سلفاً لقصة خالية منها بشكل خاص. إن هذا الاهتمام بالموعظة يظهر أيضاً في مشهد اغتيال الفتاة الصغيرة، ذروة الاحتراف الاجرامي لدى المسخ. نرى في النسخة النهائية المشهد التالي: المسخ يلعب مع البُنيَّة، يرميان زهوراً في الماء وينظران اليها تندفع مع التيار؛ وفي نهاية المشهد، يمد المسخ ذراعيه نحو الصغيرة، التي لا نعود نراها إلا غريقة، بين ذراعي أبيها. والمعنى واضح: لقد استولت فجأة على المسخ نزوة إجرامية، فتغير مزاجه وقتل الصغيرة. لكن النسخة التي صوّرها وايل أضافت مشهداً: نرى فيه المسخ وهو يلقي بالفتاة في الماء، وحين يدرك أنها تغرق يحاول عبثاً

---

(1) كلمة تحذير ودي (م).

إنقاذها. باختصار هذا المسخ وحش، لكنه ليس شريراً: كان يظن بسذاجة أن الفتيات الصغيرات يَعُمْن، وأراد الإمتاع. هذا المشهد المقطوع هو في الواقع قريب كفاية من المشهد المقابل له في الحكاية، حيث ينقذ المسخ فتاة صغيرة قبل أن تجرحه طلقة من بندقية والد يخطئ في تقدير نواياه.

في هذا اللعب بين المعبَّر عنه والمراقَب، تنبغي رؤية العلامة الأولى للتناقض في فيلم وايل: موقف مزدوج حيال المسخ. حيث يظهر أن الأمر يتعلق بالتناقض نفسه الموجود في الحكاية، لكنه منقول من مكانه. ففي الواقع، لا يتكلم المسخ في الفيلم، بل يدمدم. هو لا يفتقر فقط إلى الفصاحة، بل يعجز عن أن يكون فاضلاً، إذ تفترض الفضيلة الوعي والمسؤولية، وإذاً الكلام. لا يمكن المشاهد أن يتماهى مع هذا الوحش. وقد رأى المنتجون من جهة أخرى أن منح المسخ القدرة على الكلام، كما الحال في **The Bride of Frankenstein** كان خطأ، لأن ذلك كان يجعله إنسانياً جداً: لهذا السبب، رجع إلى دمدماته بعد ذلك الفصل من الثرثرة. وربما يمكن الاعتقاد بأن فقدان الوعي هذا هو خفضٌ للقيمة فقط، وأنه يجعل من المسخ ممثلاً للشر، سوف يتم القضاء عليه طقسياً في نهاية الفيلم. قد يكون ذلك إفراطاً في الاستعجال: لأنه إذا لم يكن المسخ خيِّراً، فهو ليس شريراً أيضاً. خلافاً لما يتم في الحكاية، هو عاجز عن التعمُّد: إن مشهد القتل، وإنْ كان جرى قطعه، لا يُظهر غير نزوة، وكل

محامٍ جديرٍ بهذه التسمية يفترض أن يترافع على أساس نوبة الجنون. لا نرى من جهة أخرى كيف يمكن الحكم على المسخ، إذ لا يمكن إعلان مسؤوليته: إن الممارسة التي كانت تتم في القرون الوسطى وتحاكم بموجبها الحيوانات ويحكم عليها (هكذا كان يجري شنق خنزير متهم بكونه افترس خنزيراً رضيعاً، بعد محاكمة وفقاً للأصول يكون فيها محامٍ للخنوص)، هذه الممارسة قد اضمحلت. من جهة أخرى، فإن جريمتي القتل الأخريين اللتين ارتكبهما المسخ مبررتان، إذ حدثتا في معرض الدفاع عن النفس في وجه أعمال عنف مادية. لقد كان مساعد فرانكنشتاين يعذبه في زنزانته، لذا فهو يقتله ما أن تجيئه الفرصة، فهل ثمة ما هو طبيعي أكثر من ذلك؟ والبروفسور ڤالدمان، الذي يعد بتخليصنا من المسخ بعد المأساة الأولى، لا يستطيع مقاومة إغراء إجراء الاختبارات عليه قبل اللجوء إلى القتل الرحيم. أما المسخ فلا يحب المبضع الذي يحز لحمه، ويخنق الباحث، فمن يلومه على ذلك؟

- كل ذلك يجعل من المسخ، في أسوأ الاحتمالات، حيواناً متوحشاً ينبغي قتله لأنه يقتل، لكن مع التأسفات التي يتسبب بها زوال نموذج لنوع نادر إلى حد كبير. يبدو إذاً أن الفيلم، الذي تخلى عن المماثلة المباشرة، يلعب على وتر التعاطف المعروف جداً حيال أصدقائنا الحيوانات، لدى الجمهور الانكلوسكسوني. للنمور أيضاً مدافعون عنها، على الرغم من

عاداتها المؤسفة: المسخ تابع لاختصاص جمعية حماية الحيوانات. لكن، بلا ريب، ليس المسخ حيواناً، هو في ذلك البين بين الذي خلب بداية القرن (فلنتذكر **L'Île du Docteur Moreau**، أو حتى **Les chasses du conte Zaroff**). يشدد السيناريو فضلاً عن ذلك ـ وهذا يتناقض مع حيوانية المسخ ـ على دماغه الاجرامي: إن مساعد فرانكنشتاين، المكلف بسرقة دماغ من مختبرات الجامعة، يضرب صفحاً عن القمقم المكتوب عليه «دماغ عادي» ويكتفي بـ «الدماغ الاجرامي». والحال أن هذا المشهد، الذي لا يظهر لدى ماري شيلي، لم يُستثمر بتاتاً في باقي الفيلم، بما أن جرائم المسخ لا تفسَّر بميوله الاجرامية. هذا التناقض ينفجر في نهاية الفيلم، خلال مطاردة المسخ ومقتله في المطحنة التي لجأ اليها، والتي يضرم فيها مطاردوه النار. ذلك أن هذا الاعدام هو القضاء التطهيري على الشيطان، المعاد إلى نيران الجحيم التي أتى منها. لكنه في الوقت عينه مشهد إعدام تعسفي (رأى معظم النقاد تلميحاً إلى الكوكلوكس كلان[1] في الصليب الذي تشكّله أجنحة المطحنة المشتعلة فيها النار)، يصبح فيه المسخ شخصية مسيحية. إن قوة المشهد النهائي هي في هذا التناقض غير المحلول.

---

(1) منظمة عنصرية معادية للسود كانت تمارس عنصريتها في المجتمع الاميركي في النصف الثاني من القرن الماضي وحتى تاريخ غير بعيد (م).

تظهر ملامح هذا التناقض أيضاً في علامة ثانية، هي العلاقات الصراعية بين الخاص والعام في الفيلم. ولقد سبق ورأينا أن الحكاية كانت قد اختارت الخاص: **فرانكنشتاين** قصة عائلية. حتى إذا كانت الحكاية تعكس حركة جماهير، فهذه الأخيرة لا تظهر فيها إطلاقاً إلا خلال محاكمة جوستين أو توقيف فيكتور في إيرلندا. إن الفيلم يتبنى استراتيجية معكوسة. يختار أولاً محو العلاقات العائلية. لم تعد الحبكة مركَّزَة في الواقع على العلاقة البنوية بين المخلوق وخالقه. هكذا على الأقل أفسر تبديل الأسماء الذي يجعل فرانكنشتاين يسمي نفسه في الفيلم هنري بينما يتسمّى صديقه ڤيكتور. لم يعد فرانكنشتاين ظافراً: إن ما يتغلب في النهاية، ليست الفكرة البروميثيوسية، فكرة الأخطار والافتتانات بالمعرفة، بل هي الأعراف الاجتماعية، وحلاوات الحب الزوجي الباهتة. كانا سعيدين وأنجبا الكثير من الأطفال، على الأقل حتى الفصل القادم. إن تفاصيل كثيرة تأتي لتدعم هذا التحليل. لقد رأينا أن دور الأب كان قد تغيّر، وبات الآن تجسيداً للفضائل العائلية. تختفي أم البطل كلياً، حتى في أحلام ابنها. لا يحاول المسخ أبداً أن يذكِّر هذا الأخير بمسؤولياته: إذا كان يظهر ليلة العرس، فليس لكونه مدفوعاً بأبحاثه بصدد الأبوة، بل بالأحرى على هوى تيهاناته (ووفقاً لضرورات الترقب القلِق). أخيراً، لقد اختار السيناريو في الحكاية المشهد الثانوي المتعلق بالفتاة الصغيرة (التي لا يقتلها مسخ ماري

شيلي) وتجاهل المشهد المركزي لقتل وليم: لم يعد وجود المسخ قضية عائلة وحسب، والحاجة إلى الانتقام تصبح علنية. يسهل فهم ما يفقده هذا الانتقال إلى العلن: شيئاً من العمق، الرسوخ في الاستيهام، القوة العكرة لمؤثرات تتناول مواضيع قريبة جداً، لكنه يسهل أيضاً فهم ما الذي يكسبه: مسرحة وتفخيم أشد وضوحاً لأنهما أشد سطحية، ومشاهد رائعة لحشود (لم ير وايل فقط الافلام التعبيرية الألمانية، بل ربما رأى أيزنشتاين أيضاً). إن مشهد الابتهاجات والرقصات القروية التي يتم قطعها تدريجياً مع تقدم الأب الحامل ابنته القتيل باتجاه قلب القرية هو مثال على النوع: ربما الانتقال من الجمهور الجذلان إلى الجمهور القاتل المُنزِل أفظع العقاب هو اللحظة الأقوى في الفيلم.

ذلك أن جمهور القرويين هو في الفيلم شخصية أساسية. هو لا يقوم فقط بدور الجوقة القديمة، الشاهد العاجز على الصراع بين خالق ومخلوق في المطحنة المحاصرة، هو الأداة التي تخلص البشرية من المسخ. ذلك أنه إذا كان المسخ يمثل في حكاية ماري شيلي خطراً على السلالة البشرية بأسرها، فالقضاء عليه قضية شخصية. لا يحاول فرانكنشتاين تسليم المهمة لوالتون إلا لأنه يشعر بنفسه يموت. حتى ذلك الحين لم يبحث يوماً عن حلفاء في مطاردته للمسخ، وخوفاً من اعتباره مجنوناً لم يكشف يوماً وجوده لأحد. ويا له من تكتيك غريب في الحقيقة، ويشبه سلوكاً في حال الفشل،

لشدة ما هو صحيح أنه في مواجهة مخلوق بهذه القوة والرشاقة والحيلة ليس غير تعاون الجميع كفيلاً بضمان النصر: يلزم حصارٌ جماعي لاخراج النمر من مخبئه. بيد أن هذا الانتقال إلى الجمهور في الفيلم ليس ثمرة الحس السليم: إذ يضع الخالق في حالة انعدام المسؤولية (عن طريق انتزاع مسؤوليته الحصرية عن مخلوقه منه)، يقيم بين المشاهد وبينه مسافة، ويقلب منظومة المماثلة رأساً على عقب. بدلاً من مماثلة شخصية وعائلية، يجد المشاهد أنه قد عُرضت عليه مماثلة جماعية، مع الـ «on»[1] وليس مع «الابن ـ الأب». وهذه المماثلة متناقضة بعمق: فمن جهة، يشارك المشاهد بالفعل في مطاردة المسخ، هو واحد من الكلاب التي تلاحق الوحش؛ ومن جهة أخرى، وفي الوقت نفسه، يأخذ مسافة مما لا يمكنه ألا يظهر له كمشهد إعدام تعسفي (موضوعة تلازم السينما الهوليودية في الثلاثينات كما يظهر من فيلم فريتز لانغ، **Fury**، 1936، أو من المتوالية الأخيرة في **ليلة الصياد** لشارل لوتون)؛ إن التلميح إلى الكوكلوكس كلان لا يساعد مماثلتنا مع الجمهور الهائج. هذا التناقض يبدو قريباً من ذلك الذي أشرت اليه في الفصل الثالث في موقف ماري شيلي حيال الجماهير الثورية.

بحيث أن فيلم وايل، المتخذ ظاهراً مختلفاً تماماً أمينٌ

(1) ضمير في وضع الفاعل بالفرنسية يشير إلى «الناس» أو «أحدهم» (م).

كفايةً للحكاية: النواة الاسطورية هي ذاتها، وهي موضوعة مطلق الجن. فالفيلم، مثله مثل الحكاية، بروميثيوسي: لا بل أكثر منها بمعنى ما، لأن العجيب العلمي في (مشهد الخلق) طُرِد منه بالكامل الخطابُ الديني. خارج الاستهلال، الذي فرضه المنتج، لا يظهر فرانكنشتاين إطلاقاً كمجدِّف وشيطاني، هو مجنون فقط، بصورة مؤقتة، ولإبراز عبقريته: لقد مر لومبروزو من هنا). وربما يبدو أننا نقع على الافتتان / النفور عينه حيال الجمهور في النسختين. لكن هنا بالضبط يمكن أن نرى أن الظرف التاريخي قد تغير: إذا كانت تتم استعادة شكل التناقض، فمضمونه لم يعد نفسه، وهو ما يشير إليه الانتقال من الخاص إلى العام. إن بروز الجماهير، في ظرف الثورة الفرنسية، ظاهرة جديدة جداً بحيث لا يمكن إلا أن يعبَّر عنه بتعابير العائلة، المألوفة أكثر: لهذا السبب يتجسد الجمهور اللامتسرول في ابن، هائج هو أيضاً، هو المسخ. وفي ظرف لاحق للثورة الفرنسية، إذا كان عمل الجماهير يثير المزيج ذاته من الافتتان والنفور، فهو يمكن أن يقال مباشرة، والجماهير ممثَّلة بذاتها على الشاشة. إن موقع المسخ قد تعدل إلى حد بعيد بسبب ذلك، فهو لم يعد يحمل المستقبل في ذاته، وهو بالأحرى ضحية التغيير. لم يعد فاعلاً للتاريخ، بل ما يرفضه هذا الأخير. لم يعد ذكياً بقدر ما هو مقدام، هو أبله وتتقاذفه الأحداث. بات شيطان ميلتون كينغ ـ كونغ. إن هذا الفيلم الأخير يتضمن هو أيضاً مشاهد كثيرة لجمع من

الناس (في السينما التي يُعرض فيها المسخ؛ في نيويورك التي يتيه فيها بعد فراره) ونهايةً يجد فيها المخلوق المريع جلجلته ـ والحالة هذه، يكون الطيران الاميركي هو الذي يتكفل بالصَّلب.

إلحام: لعنة فرانكنشتاين، لفيشر

بالنسبة لقارئ ماري شيلي المتحمِّس، يترك فيلم فيشر مذاقاً مرّاً لعملية إنقاص. لا علاقة له بصورة شبه مطلقة بالحُكاية. مع ذلك شهد الفيلم نجاحاً كبيراً جداً، وكان مردوده ضخماً بالنسبة لمؤسسة هامر، وكانت له ست تتمات لعب فيها دائماً شخصية فرانكنشتاين الممثل نفسه، بيتر كاشينغ. تتم أحداث القصة في سويسرا (سويسرا لها مظهر إنكليزي بالأحرى). وهي تبدأ بطفولة فرانكنشتاين، الغني واليتيم، مع وصول مربّيه بول، الذي سوف يقوم بالدور التقليدي للصديق، والذي يمثل هنا القيم التي يتضامن المشاهد معها عفوياً. أما التتمة فتافهة: أبحاث تنحرف عن مسارها الأصلي، مربٍّ يلقّن ثم يسعى للمنع، ويعود بانتظام ليلاحظ تفاقم الوضع، وخطيبة ناعمة دورها الرئيسي هو أن يتم إبقاؤها جانباً، قبل أن تصبح حتماً موضوع اهتمام المسخ. لكن هذا الملخَّص، الذي يترك منذ الآن مجالاً لرؤية بعض التبديلات في الموقع، لا يعطي صورة عن جِدَّة السيناريو.

تُلاحَظ أولاً عودة التشبيك. تُظهر لنا صور الفيلم الأولى في الواقع فرانكنشتاين مسجوناً، يتلقى زيارة كاهن يعترف له، ويروي قصة حياته. إن جسم الفيلم هو إذاً فلاش باك يشبه الرواية التي يرويها فيكتور لوالتون. وتأخذنا الصور الأخيرة إلى السجن مجدداً: يزور بول فرانكنشتاين؛ وخلال المحادثة، يعرف المشاهد أنه قد حُكم على فرانكنشتاين بسبب مقتل شابة، وأن ما رآه للتو ليس حقيقياً إلا في الخيال المحموم للبطل. ينتهي الفيلم من جهة أخرى بإعدام فرانكنشتاين. إن العِبرة واضحة إذاً، وسليمة: الواقع مميَّز تماماً عن الوهم. ليس الخلق البروميثيوسي سوى حلم (المسخ غير موجود)، سوف يتبدد في الأخير في الفجر الشاحب للمكافأة (المسخ الوحيد هو فرانكنشتاين). ثمة بقية من الطهرانية تظهر هنا ـ القصة الخيالية كاذبة، ويجب كبحها ـ علاوة على ميل قوي للخروج بالعِبر والمواعظ: يجب ألا يستمر المشاهد في التردد، في حين تظهر كلمة «النهاية»، وينبغي أيضاً أن تكون هذه الكارثة درساً.

سيكون بالامكان الاعتقاد بأنني أعطي الكثير من الوزن لأسلوب اصطلاحي بحت، هو المعادل الحديث للتسوية التي يعمد بموجبها الروائيّ الڤيكتوري، الذي صَدَمَ قُرّاءه قليلاً برسم أهواء عنيفة جداً وفجة للغاية، إلى إنهاء سرده القصصي بعواطف طيبة واصطلاحية. كلا إطلاقاً: بقية الفيلم هي على غرار ذلك، والشخصيات فاقدة للمرونة، بعضها خيِّر جداً،

والبعض الآخر هو الشر بعينه. هكذا لا يمكن القارئ، ألا يتماثل لدى ماري شيلي مع فرانكنشتاين، ويفهم أخطاءه، ويقاسمه آماله؛ أما لدى وايل، حيث المسافة أكبر، فيفتدي البطل بشجاعته جنون نشاطاته العلمية، ونحس بالسعادة العائلية التي ينتهي بها الفيلم. لكنه مجرم لدى فيشر: هو غني جداً وعظيم القدرة مبكِّراً جداً، ليس لكبريائه حدود، والوساوس الأخلاقية لا توقفه. لكي يحصل على دماغ، يقتل سيده، البروفسور برنشتاين يَبْعَثُ حيّاً المسخَ الذي أرسله بول مرةً أولى إلى القبر: وهذا يسمّى تكراراً للجرم، وأخيراً، بما أنه حبَّل جوستين، وصيفة خطيبته، وليتخلص من ابتزازها، ينظم لقاء خفياً (غير متوقع من جانبها) مع المسخ، الذي يعمد إلى خنق الآنسة. إن مكرر ارتكاب الجريمة يقع في سبق التصور والتصميم ـ وهو الأمر الذي يذكِّر بقتل جوستين غير المباشر والمتعمَّد على يد المسخ في حكاية ماري شيلي. وفي المشهد الختامي، سوف يتم إعدام فرانكنشتاين بسبب الاغتيال الفعلي لجوستين هذه بالذات. لا يمكن القول إذاً إن الشخصية مسكونة بالتناقض: محل هذا التناقض جرى إحلال التضاد بين الشخصيات، فرانكنشتاين والمسخ من جهة، وبول واليزابيت من جهة أخرى. والعائلة اختفت تماماً: يصبح مفهوماً لماذا فرانكنشتاين يتيم: إن المشاعر الحادة، التي يمتزج فيها الحب بالحقد، والتي تميز العلاقات العائلية الفعلية، وكانت قد مُحيت في فيلم وايل، جرى تناسيها هنا

بصورة متعمدة. لكي تبقى حالاتُ اليقين المعنوي[1]، ينبغي حَل العائلة.

إن بطلاً مجرماً إلى هذا الحد يلغي أي إثارة للاهتمام لدى المسخ. لقد استقبل الجمهور بيتر كاشينغ، ممثل شخصية فرانكنشتاين، بحماس، بينما نسي كريستوفر لي، الممثل المرموق مع ذلك، الذي تخلى عن دور المسخ منذ الفيلم الثاني في السلسلة. فهذا المسخ ليس غير آلة للقتل في الواقع. لقد جرى إفساد دماغه، ومن كان ينبغي أن يكون عبقرياً، ليس غير مجرم مجنون. إن موضوعة الخطأ هذه بخصوص الدماغ، الموجودة منذ فيلم وايل، معالجة هنا بصورة منسجمة كلياً. لا أدنى التباس في أعمال المسخ. في الحقيقة، هو لا يعرف غير عمل واحد، وحركة واحدة: المطاردة بهدف الخنق. وهذا يدعو للتكرار أكثر مما للقفزات: يضطر السيناريو من جهة أخرى لممارسته بصراحة، لأن المسخ، الذي ألغاه بول، أعاده إلى الحياة فرانكنشتاين. من الواضح أن فيلم فيشر يستخدم منذ الآن، وفي داخله بالذات، المبدأ الذي هو في أصل كل السلاسل، مبدأ معاودة الظهور شبه العجائبية للبطل و / أو الخائن. إن ميزة المسخ على فانتوماس هي أنه، لما كان قد مات قبل أن يولد، لا

(1) اليقين غير المبني على أدلة ثابتة، بل على الشعور، وعلى الاحتمالات القوية (م).

شيء يتعارض مع إعادته للحياة العدد من المرات الذي يكون ضرورياً.

إن حالات اليقين المعنوي هذه ممثّلة مادياً برهاب الاحتجاز الخاص بالديكور. طبعاً، يسهل كثيراً انتقاد واقع أن الفيلم قد صُوِّر في الستوديو. لكن هذه كانت أيضاً حال فيلم وايل، الذي يستخدم بصورة مثيرة جداً للاهتمام مشاهد خارج - خارج من الكرتون العجيني - ومشاهد جمهور. لا شيء من ذلك هنا، ومفهومٌ لماذا: تصبح المغامرة فردية بحتة، مغامرة مجرم متوحد، ينفذ جرائمه الرهيبة في كهفه، منفصلاً عن العالم والمجتمع اللذين يكرههما. هذه هي الاسطورة البريطانية الكبرى لنهاية القرن، التي يشكل دراكولا والمجرمون الذين يطاردهم شارلوك هولمز في القصة الخيالية، وجاك الباقر في الواقع، تجسيداتها الرئيسية. كان بروميثيوس هو المنتظر، فإذا لاندرو هو الذي يصل: هذا بالضبط هو السبب في أن موت المسخ لا تتسبب به هنا نار مطهِّرة بل حمام أسيد - أداة مجرم برجوازي صغير، خجول ومِهتم بعدم تلطيخ الموكيت. إن جريمة القتل الفعلية، التي أعدم لأجلها فرانكنشتاين في نهاية الفيلم، هي أيضاً جريمة برجوازية صغيرة: يتم التخلص من الخادمة الحبلى لأجل الاقتران بالوارثة. إن هذا ليس بروميثيوسياً ولا هو استيهامي إطلاقاً.

إن الإلحام Suture يعمل إذاً في كل مكان: يجد المُشاهد

نفسه باستمرار إزاء أمور أكيدة تقدَّم له لا إزاء تناقضات، والبرهان على ذلك أهمية دور الصديق، بول. ففي النسخ الثلاث التي أشرنا اليها، لدى فرانكنشتاين صديق، في الواقع، و/ أو حافظ أسرار. لدى ماري شيلي، والتون هو حافظ الأسرار الأخير، وكليرڤال صديقُ الطفولة، الذي مصيره أن يكون ضحية المسخ. ولدى وايل، يتخذ الصديق قواماً أكثر صلابة، فهو الذي يسمَّى فيكتور، وهو مغرم باليزابيت، ويمثل قِيَم الوضع السَّويّ La normalité. أما لدى فيشر، فالصديق قد أعطي دوراً أبوياً: هو مُرَبّي فرانكنشتاين يتيم، وهو يلقنه أبحاثه. يظهر مجدداً عند كل أزمة للتأكد من أن الخير سينتصر في الأخير. هو الذي يعيد فرانكنشتاين إلى الواقع عبر إنكار وجود المسخ. هو إذاً في الفيلم صوت الحقيقة والعدل، موضوع المماثلة الوحيد المقدَّم للمشاهد، هو الإلحام متقدماً. تكمن وظيفته في إنكار قيمة العجيب العلمي، ووضع العلم تحت سلطة الاخلاق والدين. باختصار، إن دوره هو رفض أي وجه بروميثيوسي للحبكة.

سيكون ممكناً التفكير بأن انتقاداتي جائرة، وأنها تتناول سيناريو والايديولوجية التي ينقلها، لا فيلماً يدين بنجاحه لقدرته على إثارة الرعب لدى المشاهد. وأنا لا أنفي حذق الفيلم وفعاليته: أتأسف بخصوص الإلحام (الذي يُرى حتى في طابع الصورة الفوتوغرافية «المتقنة»)، وغياب التناقض، الذي هو غياب للروح والحالة هذه.

الأسطورة والتناقض

للأساطير إذاً روح كالخشب. ونعني بذلك ما يسمّيه جامسن (مرجع مذكور، ص 1809) استيهاماً، أي قصة مؤسِّسة، بنية غير ثابتة ومتناقضة، تلعب مجدداً بلا انقطاع، على سبيل الاستبدال أو التكرار، عدداً من المشاهد الأولية، إذا لم يكن البدائية، التي تنخرط فيها عوامل غريماسية[1]، أي حجج محمولٍ prédicat يدل على عمل أو على حالة. إن كل نسخة عن الأسطورة تقدم حلاً لهذه التناقضات البنيوية، لا يكون مُرْضياً أبداً وبالتالي فهو يُكرَّر على الدوام.

إذا كانت أسطورة فرانكنشتاين تقوم على «استيهام» كهذا، فإن هذا الأخير مزدوج: هو يعبر في الوقت نفسه عن هرب إلى الأمام وعن علاقة بالمعرفة (يمكن جمع الاثنين بشكل محمولٍ معقَّد: «إرادة معرفة أكثر عنه». حول هذه النواة بالذات تنمو الاسطورة، في طبقات متحدة المركز، مثل تشبيكات ماري شيلي، بطريقة الاستبدال والتكرار. إن الهرب الاجرامي إلى الأمام من جانب المسخ، وتيهاناته، تكرر هرب ڤيكتور العلمي إلى الأمام. إن إرادة المعرفة لدى والتون، التي تدفعه للتقدم بجنون نحو القطب هي أيضاً تحقيقٌ لمحمول معقد. ولدى وايل، هرب فرانكنشتاين في جنون أبحاثه

(1) نسبة إلى غريماس (م).

العنيد، وهرب المسخ المطارد في نهاية الفيلم. ولدى فيشر أخيراً، تركيز المحمول المعقد على فرانكنشتاين، الذي يصبح على مدار الفيلم الممثل الوحيد للبحث عن المعرفة (إن بول، الملقن، يتوقف سريعاً جداً)، والذي يكون بفعل ذلك البحث متورطاً في الهرب إلى الأمام لسلسلة الجرائم. من هذه الزاوية، ليس فيلم **لعنة فرانكنشتاين** مثلاً على الإلحام فقط، إنه أيضاً التقديم المركّز لقلب الأسطورة (وهذه طريقة لإعطاء مضمون لما سميته «فعالية» الفيلم).

ما عدا أن الاستيهام، الذي هو في قلب الأسطورة، متناقض وغير ثابت. إن العنصرين المركزيين ملتبسان بعمق. إن الهرب إلى الأمام يمكن أن يكون إما تقدماً وإما سقوطاً، والعلاقة بالمعرفة إما تقدمية أو انكفائية، إما بروميثيوسية أو شيطانية. إن هذا الاستيهام يوضّح صيرورة الانسان بصورة متناقضة، وهذا ما تبينه النسختان الأوليان المحللتان. لقد كان فرويد قد قال إن موقع السيرورة الابتدائية (أو الاستيهام) كان في زمن قابل للعكس، وإن تلك السيرورة تتردد بين أزمنة النحو الثلاثة، حيث أن الرغبة الموجَّهة نحو المستقبل والتي تتحكم بالانطباع الحاضر ليست سوى تكرار لا يتوقف لذكرى طفولية. إن قلب اسطورة فرانكنشتاين هو بالضبط في هذه العلاقة بالزمن. لقد رأينا أنها بوصفها استيهاماً فرويدياً كانت تقول في الجملة نفسها الحمل والولادة والموت. وبوصفها استيهاماً جايمسونياً تقول في السرد الروائي ذاته الماضي

والحاضر والمستقبل. لكن ليس بأي ترتيب كان. سوف يتم هنا تمييز **فرانكنشتاين**، الاسطورة التقدمية بالمعنى الحرفي، أي المتجهة نحو المستقبل، أسطورة التوليد التي تُخرج الاجيال اللاحقة للبشرية، عن **دراكولا** الاسطورة الرجعية، بالمعنى الحرفي أيضاً، المتجهة نحو الماضي، نحو الأصل، والمستبدة بها استعارة الدم المركزية، الدم الذي تشربه الهامة لكن كذلك الذي يسيل في أوردة الارستقراطي، والذي يُحرج في شخص دراكولا، الذي عمره عدة قرون كما هو معروف، أجيال البشرية السابقة للجيل الحالي. أسطورة حياة وتعاظُم من جهة، وبقاء وأفول، لا بل موت، من الجهة الأخرى. إن الإلحام في فيلم فيشر يجعل من **فرانكنشتاينه** نسخة عن **دراكولا** (انتجت ستوديوات هامر أيضاً سلسلة ناجحة جداً عن **دراكولا**): يصبح التناقض الداخلي تضاداً خارجياً (بين الخير والشر)؛ إن الصيانة سريعة التأثر بالبرد **للوضع القائم** تصبح الدرس الوحيد للفيلم، وهو درس يوضحه بصراحة إعدام المجرم في الصور الأخيرة (التي تقارن بالالتباس الغني لموت المسخ لدى وايل)؛ إن زوال كل علاقة عائلية يلغي أرضية الآلتباس والتناقض العاطفيين اللذين يميزان نسخة ماري شيلي.

إن «الرواية العائلية» لماري شيلي هي التي تتيح في الواقع للأسطورة أن تنمو. فيها بالذات يتم الانتقال من قرابة الأسلاف («من هو أبي؟») إلى قرابة الأخلاف («من سيكون

ابني؟»). إنما في معاملة العائلة، هذه المنزلة بين المنزلتين بين الفردي والجماعي، يدوّن الظرف التاريخي ملامحه. إذا يتم افتكار العائلي كاستعارة للجماعي، العائلة المفتوحة على الطبقة، أو الشعب أو الأمة، ستكون لدينا أسطورة أزمة، أسطورة جماعة تتحرك، تهزها الاحداث التاريخية، وتتردد بين الأمل والخوف الذي يثيره التغيير أيضاً. هذه الاسطورة تتوحد تماماً مع موقف بروميثيوسي حيال المعرفة، وتظهر في ظروف أزمة، بعد الثورة الفرنسية، أو ثورة أوكتوبر، أو أزمة عام 1929. وإذا جرى، على العكس، افتكار العائلي كمجرد امتداد للفرد، العائلة منغلقةً مجدداً على ذاتها وعلى ممثلها المركزي، سيكون لدينا اسطورة انحدار، اسطورة مجتمع مذرَّر، حيث لا يكون أي مشروع جماعي ممكناً، وحيث لا يعرف المجتمع فقط أنه فانٍ، بل أيضاً أن مستقبله وراءه. يزول التناقض في هذه الأسطورة، لأن كل تغيير لا يمكن أن يكون إلا مفاقمة: المستقبل محدَّد، وبالتالي مغلق. إن هذه الاسطورة تتوحد تماماً مع موقف رجعي حيال المعرفة، وتظهر في ظروف انحدار، الانحدار البطيء، والحالة هذه، لكن المحتوم للامبراطورية البريطانية. أنا لا أزعم أن فيلم **لعنة فرانكنشتاين** هو انعكاس مباشر لفشل حملة السويس: أرى في الموضوع الوهمي والحدث التاريخي علامتين متطابقتين لوضع المجتمع الانكليزي. ومن سينكر أن يكون العجيب العلمي وجد صعوبةً ما، بعد هيروشيما، في إحراز النجاح؟

ببيليوغرافيا

إن طبعات فرانكنشتاين الانكليزية لا تحصى ولا تعد. والأفضل بينها هي م. شيلي، **فرانكنشتاين**، المنشورة مع مقدمة كتبها موريس هيندل، هارموند سوورث، بنغوين بوكس، 1985. إن نص الطبعة الأولى متوفر في م. وولستونكرافت شيلي، **Frankenstein, or the Modern Prometheus, The 1818 Text**، إصدار جايمس ريغر، شيكاغو، جامعة شيكاغو برس، 1974.

ثمة ترجمتان متوفرتان في كتاب الجيب، هما ترجمة جو سورڤو (ماري شيلي، **Frankenstein**، ڤيرڤييه، مارابوت، 1978). وترجمة ج. دانجيه (ماري شيلي، **Frankenstein**، باريس، غارنييه فلاماريون، 1979). وتتضمن طبعة غارنييه - فلاماريون كرونولوجيا، ومدخلاً، وملفاً بولى تحقيقها ف. لاكاسين.

علاوة على المؤلفات المشار إليها في جسم النص، يمكن الاستفادة من الرجوع إلى: ر. هولمز، **Shelley : The Pursuit**، لندن، كوارتت بوكس، 1976، ج. ليڤين ويو.

سي. كنوفلماشر (منشورات)، The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelly's Novel، بركلي، جامعة كاليفورنيا برس، 1982؛ ب. أوفلين، إنتاج وإعادة انتاج: حالة فرانكنشتاين، في پ. هام، پ. ستيغانت وپ. ويدووسن (منشورات)، Popular Fiction: Essays in Literature and History، لندن، ميتوين، 1986؛ ف. موريتي، Signs Taken for Wonders، لندن، ڤرسو، 1983، الفصل الثالث؛ سي. سمال، Ariel like a harpy: Shelley, Mary and Frankenstein، لندن، غولانكز، 1972.

الفهرس

1998 /3 /613

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع